ESQUILO

TRAGEDIAS

PROMETEO ENCADENADO

INTRODUCCIÓN GENERAL DE
MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO

TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
BERNARDO PEREA MORALES



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 97



Asesor para la sección griega: Carlos García Gual.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por Beatriz Cabellos Álvarez.

Primera edición, 1986.
1.ª reimpresión.

Depósito Legal: M. 13681-1993.

ISBN 84-249-1046-X.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1993. — 6579.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Vida de Esquilo

Esquilo [1] es hijo [2] de Euforión y de una mujer cuyo nombre no conocemos. Su padre, en paralelo con situaciones sociales análogas en los casos de los otros dos grandes trágicos, naturales, respectivamente, de Colono y Salamina, es ciudadano ateniense perteneciente al demo de Eleusis [3], de familia acomodada [4] a la que puede haber pertenecido [5] otro Esquilo de Eleusis, que en 440/439 [6] fue he-

[1] La forma correcta de transcripción, según el sistema vigente en nuestra lengua, sería «Ésquilo», pero nos atenemos a las normas generales de esta colección.

[2] Los datos esenciales de su biografía los obtenemos de la *Vida* transmitida por el códice M y del artículo correspondiente del léxico biográfico *Suda*, del siglo X: ha sido realmente una fortuna para nosotros la oportuna aparición del libro de Radt que se mencionará.

[3] Luego se verán referencias a los misterios del santuario situado en Eleusis.

[4] También Sófocles y Eurípides, a pesar de la leyenda en lo que toca a éste, eran de familia acomodada.

[5] Es una fantasía de TZETZES, *In Hes. Op.* 414, el asignar al dramaturgo una estirpe real.

[6] Todas las fechas, salvo que se indique lo contrario, son anteriores a Jesucristo.

lenotamias, administrador de la Liga Ática, cargo que exigía cierta fortuna a su titular.

Si creemos a la cita de Pausanias que luego se verá, Euforión poseería viñedos; y tendremos que hablar de ciertas aficiones de nuestro escritor.

Sobre hermanos seguros o supuestos de éste se hallarán datos más adelante: de lo que no hay duda es de que, otra vez de modo similar a lo que ocurrió con sus dos insignes seguidores, la familia de Esquilo se dedicó al teatro con éxito y durante siglos enteros. El propio autor (ignoramos también el nombre de su esposa) tuvo dos hijos tragediógrafos. Euforión no sólo, como veremos, presentó obras póstumas de su padre, sino también en 431, unos veinticinco años después de la muerte de aquél, derrotó a Sófocles y Eurípides, de los cuales el último presentaba *Medea* con otras tragedias. El otro hermano, Eveón, parece haberse distinguido más por su belleza física, de la que hay elogios en ciertos vasos, que por sus logros teatrales.

Una hermana de Esquilo, cuyo nombre volvemos a desconocer, era esposa de Filopites, matrimonio del que surgió toda una rama directa de autores de tragedias con Filocles [7], su hijo Mórsimo [8], un hijo de éste llamado Astidamante, que compitió por primera vez en 398, y dos del último, Filocles y un buen escritor trágico, Astidamante, cuya primera victoria, de entre las quince, número estimable, que consiguió, se fecha el 372; que volvió a vencer en 341 y 340; acerca del cual parece un error la afirmación del *Suda* (luego comentaremos la frecuencia con que se corrom-

---

[7] Filocles compitió por primera vez hacia el 450, y el 427 o 426 derrotó nada menos que al *Edipo rey* de Sófocles; fue autor de un drama sobre el rey tracio Tereo a que se alude en ARISTÓFANES, *Av.* 281, y debió de componer, al menos en ocasiones, con rudeza criticada por el mismo comediógrafo en *Vesp.* 462.

[8] De Mórsimo una rara noticia nos dice también que era médico especialista en enfermedades de los ojos; satirizado por ARISTÓFANES, *Eq.* 401, *Pax* 803, *Ran.* 151; incluido por la *Vida de Eurípides* de SÁTIRO, fr. 39, col. XV, entre los mediocres competidores que hacían sombra al salaminio fomentando así el despecho que le hizo abandonar Atenas.

pen las cifras en los códices) de que escribió nada menos que 240 tragedias y que recibió formación retórica del orador Isócrates.

Por cierto que acerca de este Astidamante, tataranieto de una hermana de Esquilo, hay datos que podrían quizá ser añadidos a la serie de ingratitudes de los atenienses para con éste a que haremos referencia. Según Diógenes Laercio (II 43), Astidamante el Joven fue el primero de la familia de Esquilo a quien se honró con estatua de bronce; Pausanias (I 21, 1) asegura que las efigies de tragediógrafos y comediógrafos que hay en el teatro de Dioniso son en general de gente oscura y anota que la imagen de Esquilo tardó muchísimo en unirse a las de Sófocles y Eurípides; y Ateneo (19 *e*) quita aún más mérito a estas honras al afirmar que «junto a Esquillo y los suyos» se erigió a un ventrilocuo o marionetista llamado Euriclides.

Sobre la fecha del nacimiento del poeta los datos son bastante coherentes. La *Vida,* dándole como coetáneo de Píndaro, que nació el 522 o 518 para morir después del 446 sobreviviendo por los menos diez años a Esquilo, atribuye a éste, equivocándose en la cifra, como fecha de nacimiento el 528 o 524; la biografía de los manuscritos sofócleos afina más al situar el nacimiento de Sófocles el 495/494 (pero la crónica epigráfica del *Marmor Parium* habla del 497/496) y decir que Esquilo era treinta años mayor, es decir, había nacido el 525; a la misma fecha apuntan el propio *Marmor* dos veces (murió el 456, según se verá, a los 69 años; luchó en Maratón, compárese lo luego dicho, el 490 a los 35) y, con menos claridad, el *Suda,* que localiza su primera competición (con el sempiterno error numérico) en los 500/497 (cifras a las que volveremos) y a los veinticinco años de vida del autor.

Cuando nació éste hacía tres que el tirano Pisístrato había muerto para ser sucedido por sus hijos Hiparco e Hipias; cuando contaba unos dos se presentó por primera vez Quérilo; entre sus catorce y diecisiete obtuvo su prime-

ra victoria Frínico; a sus quince cayó Hipias y los 508/506 fueron decisivos para el porvenir de la política ateniense con el advenimiento del demócrata Clístenes y sus reformas.

Frente a lo que sucede, por ejemplo, con Eurípides, reina un silencio casi total por lo que toca a las formaciones filosófica y literaria de Esquilo. Hay, pues, que improvisar algo en este sentido.

Desde luego nuestro escritor se sabía de memoria a Homero (es ya tópico citar a Ateneo, 347 *b,* según el cual Esquilo calificaba modestamente su obra de *temáchē,* es decir, pedacitos de salazón o entremeses de los grandes festines homéricos); manejaba el ciclo épico y a Hesíodo, a quien volveremos; leía a Arquíloco, Alceo, Anacreonte y, de una manera especial, como veremos, a Estesícoro. En cuanto a sus contemporáneos Píndaro y los tío y sobrino Simónides y Baquílides, tuvo forzosamente que conocerlos personalmente como se dirá; por lo que toca al primero, aparte de las afinidades estilísticas que se mencionarán en su lugar, hay textos de Ión de Quíos y Eustacio a que más adelante haremos referencia.

Una de las características más notables de la obra de Esquilo, según se verá, es su marcado interés por los temas geográficos y etnológicos; y Tzetzes, *In Ar. Ran.* 928, hace constar lo mucho que interesaban al poeta las menciones orográficas e hidrográficas. En todo esto pudieron ayudarle las obras de logógrafos como Hecateo, Acusilao o Ferecides de Atenas. Tenemos, a este respecto, un lugar instructivo, *Suppl.* 559 ss., con una opinión acertada sobre la causa de las crecidas del Nilo, originadas por el deshielo de las nieves etiópicas; lo mismo opinará luego Eurípides (*Hel.* 2 s., fr. 228 N.) frente a la tesis contraria de Heródoto (II 22 ss.); ahora bien, la nueva fecha de que hablare-

mos para *Las Suplicantes* permite ya suponer, en contra de lo que antes se creía, que también en Esquilo puede haber influido el tratado *Sobre la naturaleza* de Anaxágoras (y concretamente el fr. A 42, 5 D.), escrito después del 468 y, probablemente, por los años de su llegada a Atenas, que pudo producirse hacia el 463.

En cuanto a ideología ética y política la obra de Esquilo está claramente inspirada (*Las Euménides* muestran ecos de los famosos versos 32 ss. del fr. 4 W., en que aparece personificada la diosa de las buenas leyes, *Eunomía*) en el gran Solón [9]: la firmeza del sentimiento democrático, el odio a la tiranía (dos de los pobres viejos atribulados de *Ag.* 1348 ss. prefieren la muerte a la esclavitud bajo Egisto) y la guerra civil (luchas intestinas propias de gallos, *Eum.* 860 ss.); el patriotismo que, en tiempos de Esquilo, hallaba motivos de exaltación frente a Persia o la rival Egina; el repudio de la *hýbris* portadora de *átē* (véase lo dicho luego sobre *Los Persas* o *Las Suplicantes* y también, por ejemplo, *Sept.* 403 ss., *Ag.* 764 ss., *Eum.* 538 ss.) y el elogio de la moderación (*Eum.* 526 ss.) y de la justicia rectora de ciudades, familias y hombres; todo esto, presente ya en Hesíodo [10], iba a constituir clave ideológica de las tragedias de Esquilo.

Lo cual no quiere decir que vayamos nunca a verle (como Sófocles, pero no como Eurípides) implicado en política activa (Tzetzes, en el primer *l. c.*, nos lo describe apar-

[9] Es, sin embargo, un enorme disparate cronológico el de HIMERIO, XXXIV 18, quien nos muestra al lírico, cuya vida no pudo haberse prolongado mucho después del 560, viendo con su hijo tragedias esquíleas.

[10] Trataremos de ello a propósito de *Prometeo encadenado*, al que, para abreviar y cuando no quepa confusión, llamaremos *Prometeo*.

tado de simposios y ágoras), aunque esta abstención no le impida tener y transmitir un ideario. Esquilo cree en la democracia no arrastrada por demagogos (es posible que Efialtes, el reformador del Areópago en 462, no gozara, a pesar de lo que diremos, de tan buena reputación ante el dramaturgo como ante una parte de la crítica de hoy), sino dirigida por hombres fuertes y seguros, los «mejores ciudadanos» de tipo pericleo que gustaban con más reservas a Sófocles y con menos a Eurípides y cuyo modelo, demasiado joven entonces, como veremos, no debió, probablemente, sino al azar su actuación en calidad de corego de *Los Persas.*

En este prototipo político se enmarcan las figuras de «buen rey» del tipo de Darío frente a Jerjes, Agamenón frente a los dos asesinos, incluso Eteocles, salvador de la patria como Orestes aun con las taras del odio, la misoginia, la intolerancia y su complejo ante la maldición ancestral. Pero sobre todo el excelente monarca hasta cierto punto democrático que es Pelasgo, a cuyo personaje subyace en *Las Suplicantes* (aunque cuatro años antes *Los Siete contra Tebas,* a los que llamaremos más brevemente *Los Siete,* hayan mostrado a los argivos en un papel antipático; pero algo parecido acontece en Eurípides con *Los Heraclidas* y su brutal heraldo Copreo frente a sus propias *Suplicantes*) una cierta simpatía hacia Argos (democracia con rey según Heródoto, VII 149, 2) ya patente sin duda en *Los Eleusinios* (en la cual se lograba el sepelio de los Siete no mediante una batalla, como en Eurípides, sino en virtud de acuerdos pacíficos entre los parientes de las víctimas y ese Teseo como monarca ideal en quien el tercer gran trágico pensó varias veces, con lo cual los muertos recibirían honras fúnebres en la ciudad natal de Esquilo) y, desde luego, en *Las Suplicantes* y *Las Euménides.* Respecto a la primera de estas obras, se ha supuesto que pueda estar conectada con la difícil y, en definitiva, abnegada actitud que adoptó la ciudad argiva en 470, cuando, dispuesta a entrar en alianza antiesparta-

na (de la cual, por otra parte, iba a salirse el 468) con Arcadia y Élide gracias a las gestiones de Temístocles, aceptó a éste (de la actitud de Esquilo en relación con el cual hallaremos que puede haber datos en *Los Persas*) como refugiado tras su ostracismo exponiéndose a los mismos riesgos que el mítico Pelasgo. Y, en cuanto a *Las Euménides*, nada menos que tres veces, en 287 ss., 667 ss. y, sobre todo, 754 ss., hacen declarar, con evidente intención, a Atenea y al argivo Orestes que sus respectivas ciudades deben seguir siendo siempre amigas, con lo cual el autor, en aquel mal año 458 (Egina asediada, barruntos luego confirmados de catástrofe en la insensata guerra de Egipto a que quizás aludan 292 ss.; es más dudoso que la mención de la llanura de Flegra, en la Calcídica, tenga que ver con renovados problemas en la isla de Tasos, domeñada el 463), se esfuerza, disipadas con el ostracismo de Cimón en 461 las vanas esperanzas en una colaboración con Esparta, para que, como en efecto iba a ocurrir después de la victoria ateniense en Enófita contra Beocia y la capitulación de Egina, la inestable Argos vuelva al redil de la alianza ática.

Pero lo que con razón se hace resaltar siempre respecto a Esquilo es su hermoso afán de conciliación que nos acerca a lo que aun hoy deberían ser nuestros ideales.

En una tragedia como *Los Persas* que, aunque esto se volverá a poner sobre el tapete, no queda sometida a nexos argumentales trilógicos, era de esperar un final como el del castigo de Jerjes tras su insolencia; e incluso en una tetralogía de argumento más o menos conexo como la *Licurgea* [11] no parece, aunque el material es escaso, que haya gran cosa después de las humillaciones de los pecadores Orfeo y Licurgo. Pero éste no es el caso de las otras

[11] El nombre se halla en ARISTÓF., *Thesm.* 134 ss. y su escolio; preferimos esta transcripción y «Orestea», que forman un perfecto paralelo con «Odisea».

tetralogías monotemáticas que conocemos. Prometeo termina en la suya por ceder y recibir su debido culto; la *Orestea* finaliza con la aquiescencia de las Erinis, que igualmente serán objeto de nuevos honores, y la garantía de que cesará la monstruosa cadena taliónica de homicidios [12].

La tetralogía de *Las Suplicantes,* que ofrece desmesura en los dos contendientes, culminaba en Hipermestra subsumiendo en sí el espíritu de la conciliación al convertirse en tronco de una estirpe real; y hasta *Los Siete,* con la catastrófica muerte recíproca de los hermanos enemigos, traen paz para el futuro a una familia tan castigada por los hados. Lo mismo podría decirse de otras tragedias perdidas y cuya secuencia tetralógica no está clara: Télefo acude al enemigo para que cure la herida que él mismo infirió; probablemente Filoctetes, aunque ello no está claro, accedía más o menos a regañadientes, como en Sófocles, a colaborar en la empresa común; y después de todo, y puestos a tratar temas épicos, ¿qué es la propia *Ilíada* sino una generosa conciliación de Aquiles, Agamenón y Príamo?

Hasta aquí un conciso panorama del ideario esquíleo en que, por otra parte, es difícil, aunque muchos lo hayan intentado, rastrear influencias presocráticas. De Anaxágoras se ha tratado y se tratará. Respecto a Heraclito podrían aducirse, con lo que luego veremos, la común creen-

[12] Ha sido, por cierto, muy discutido, como apuntábamos, el trasfondo de esta obra en relación con la opinión de su autor acerca de la citada reforma de Efialtes: hoy *Eum.* 693 ss., en que Atenea expresa su temor de que sean los propios ciudadanos quienes deterioren la legislación al acrecerla, suelen ser interpretados como la sensata aceptación, por parte de un demócrata moderado, de los cambios restrictivos para la jurisdicción del Areópago y una admonición para que quede al menos en pie lo que resta de sus atribuciones.

cia en una Justicia capaz de dejar convictos a los embusteros (fr. B 28 D.) y de mantener en sus límites incluso al Sol (fr. B 94 D.); o, con mayor relevancia, la armonía del cosmos oscuramente definida en los frs. B 51 D. y B 54 D. y a la que aspira la conciliación de Esquilo.

Los posibles elementos órfico-pitagóricos los podemos aplazar para el capítulo de los viajes itálicos; pero sí resulta interesante el tratar aquí de esclarecer la relación del poeta con un movimiento tan cercano a él, incluso físicamente, como los misterios con que era venerada Deméter en Eleusis. Pero no sin desbrozar el terreno haciendo notar lo que ya con frecuencia se ha apuntado, que no es lícito construir hipótesis en torno al desarrollo de la tragedia y el de los secretos *drômena* de dicho santuario: como dice Aristóteles (fr. 15 R.), en estos ritos no se trataba de recibir datos o experiencias, sino de estar o situarse en la debida disposición anímica.

El material mistérico respecto a nuestro dramaturgo no es mucho. En *Las ranas* de Aristófanes hay dos versos recitados por él (886 s. = fr. *dub.* 467 R.) que serían importantes («Deméter, la tutora de mi mente, concédeme / el mostrarme condigno de los misterios tuyos») si no pudieran atribuirse a un personaje de uno de sus dramas, por ejemplo Teseo en *Los Eleusinios*. Y, en cuanto a otro testimonio, las influencias no partirían de Eleusis hacia Esquilo, sino al revés, cuando nos cuenta Ateneo (21 *d*) que altos funcionarios de Eleusis, como los hierofantas y daducos, dieron en copiar el teatro esquíleo con las suntuosas vestiduras de que nuestro inventivo escenógrafo, según diremos, dotó a sus elencos.

Pero el más llamativo episodio al respecto es un proceso al que dedicaremos unas palabras y que entra dentro de la extensa temática sobre acusaciones a pensadores y

políticos griegos, las famosas causas por *asébeia* o impiedad (un concepto nacido de la legislación de Solón) de que iban a ser víctimas sucesivas, entre otros, Anaxágoras, Fidias, Aspasia, Alcibíades, Diágoras de Melos, Protágoras, supuestamente Eurípides (pero el hecho poco probable de que el acusador fuera el demagogo Cleón quita verosimilitud a lo que se cuenta) y, por desgracia con derramamiento de sangre, Sócrates. Ni faltaban tampoco en la historia de Atenas y otras ciudades notables casos de envidiosa persecución por otros conceptos procesales: el primer testimonio de Tzetzes, antes citado, menciona, y pudo haber sido más prolijo, multas más o menos simbólicas pero hirientes, como la impuesta a *La Caída de Mileto* de Frínico, a que volveremos, o, unos años después, la sanción de que hicieron objeto a Píndaro sus compatriotas tebanos cuando, rompiendo un reticente silencio, se atrevió algo más tarde del 475, es decir, en la época aproximada de *Los Persas,* a llamar en un ditirambo (frs. 76-77 Sn.) a Atenas «baluarte de Grecia» y a celebrar a los héroes de Artemisio, lo cual sonaba mal en los oídos de quienes tan notoriamente habían «medizado».

No es probable que Esquilo sintiera gran afición hacia unas doctrinas que ofrecían oscuros ritos y vagas esperanzas sobre el futuro en vez de la concreta satisfacción del exacto cumplimiento de la ley; pero a un escritor prolífico como él no le era fácil esquivar puntillosas objeciones en lo religioso. Un comentario anónimo a Aristóteles (*Ét. Nicom.* 1111 *a* 8) se entretiene en recolectar títulos de tragedias, como *Las Arqueras, Las Sacerdotisas, Ifigenia, Edipo, Sísifo arrastrador de la piedra,* en que el poeta pudo imprudentemente haber tocado extremos de los inefables misterios; los frs. 309-311 R., pertenecientes sin duda a un drama satírico y quizá al *Sísifo* y relacionados con

un banquete de carnes de cerdo, fueron considerados como burlescos respecto a algún precepto; y otra audacia la constituyó tal vez el fr. 333 R., que citaremos luego.

El caso es que nuestro anónimo nos cuenta por menudo que los espectadores, indignados ante lo que oían sobre los misterios, bajaron a la escena para matar a Esquilo (del que después diremos que en su época juvenil trabajaba como actor) en episodio semejante a otros recogidos en torno a Eurípides [13]; pero él astutamente se refugió en el altar de Dioniso que presidía el teatro; los areopagitas, probablemente buenos amigos de quien iba a defender su institución en *Las Euménides*, reclamaron el derecho a juzgarle y le absolvieron en gracia al comportamiento en Maratón que mencionaremos según un pasaje que recogerá también la absurda historia de Eliano sobre Aminias.

Ignoramos, claro está, lo que adujo Esquilo en su defensa; según el comentario aristotélico citado, que él no sabía que lo divulgado fuese secreto; o bien, en palabras de Clemente de Alejandría (*Strom.* II 145), que él no estaba iniciado y, por tanto, no conocía misterio alguno. Ésta es probablemente la verdadera explicación.

No quedaron ahí, sin embargo, las amenazas forenses contra el dramaturgo. Hay una disparatada historia que recogen la *Vida,* el filólogo Julio Pólux (IV 110) y el retor Apsines (II 229, 14). La tétrica aparición del coro de *Las Euménides* produjo una enorme impresión: los niños se desmayaban, las mujeres abortaban; parece que hubo, igualmente, algún tipo de proceso del que sabemos poco. Y tampoco es de recibo algo a lo que volveremos, la hipóte-

---

[13] O a Licofrón, uno de los trágicos de la Pléyade, del que narran Ovidio, *Ib.* 531 s., y sus escolios que fue alcanzado por una flecha en condiciones parecidas.

sis de Pólux en el sentido de que aquel escándalo (como si tuviera algo que ver el número de coreutas con su aspecto) fue lo que indujo a Esquilo a reducir la cantidad de los componentes de sus coros.

Sigamos ahora la marcha del mundo griego al hilo de lo poco que conocemos de la vida del joven escritor y reservando para otro capítulo lo conexo con la actividad dramática. En Oriente la evolución se iba precipitando. Veintiséis años tenía el poeta cuando, según diremos, participó por primera vez en un certamen y también cuando surgió la revuelta jónica contra Persia; veintisiete en el año de la intervención ateniense; treinta al producirse la desastrosa naumaquia de Lade; treinta y uno y treinta y tres, respectivamente, a la caída de Mileto y en la ocasión famosa del citado tropiezo de Frínico; treinta y cinco, en fin, al desembarcar los medos en Maratón.

Es posible que Esquilo, ya no precisamente un muchacho, haya tomado parte (desde luego como hoplita, según correspondía a su clase social) en alguna campaña tracia; así lo demostrarían algunos pasajes (*Ag.* 192 ss., 654 ss., 1418; *Pers.* 492 ss., 867 ss.) que parecen revelar, dentro de la general afición esquílea a lo geográfico de que hablamos, un buen conocimiento de aquel país nórdico, escenario al menos de una parte de la *Licurgea.*

Lo que sí es seguro es que peleó en Maratón; una prueba de su orgullo ante tal cumplimiento de su deber es el epitafio que comentaremos y que se le erigió en Gela; y un reflejo de la impronta espiritual que la gran hazaña dejó en el combatiente quizá podría verse en la postura preponderante que toman Atenea y Apolo en *Las Euménides* y que responde, quizá subconscientemente, al lugar de

honor que les asignó Milcíades al encargar, con el botín de las batallas, una serie de divinas efigies conmemorativas.

La gran batalla tuvo además dos consecuencias (sin contar los epigramas, de que hablaremos más adelante) en su vida poética. Una es el supuesto certamen frente a Simónides que se citará, y otra, la circunstancia de que, según Plutarco (*Qu. conv.* 628 *d*), Esquilo, imitando más o menos a Tirteo, escribió una hoy perdida elegía exhortativa a los soldados cuya mención figura como fr. 1 W.: el fr. 2 W., en cambio, contiene un pentámetro conservado por Teofrasto (*Hist. pl.* IX 15) y comentado por Plinio (*Nat. Hist.* XXV 11) en que se habla de la abundancia en drogas del suelo tirrénico, una referencia más a Italia que podría unirse a las que recogeremos luego.

En cuanto a su conducta en la batalla, la citan como distinguida el *Suda,* Plutarco y Focio (*Galean.* 246, 22); el mencionado comentario anónimo a Aristóteles es el único que asegura que nuestro poeta recibió muchas heridas.

Un pormenor pictórico al que más adelante se agregarán otros sobre el famoso hermano de Esquilo es el de que, según varios textos (PLIN., *Nat. Hist.* XXXV 57; LUCIANO, *Iup. trag.* 32; ELIANO, *Nat. an.* VII 38), en el Pórtico de las Pinturas un tal Paneno había pintado tan realistamente la batalla, que podían ser reconocidos el general en jefe Milcíades; Calímaco, el estratego de la tribu Ayántide a la que parece que hacía referencia Esquilo en su citada elegía; desde luego Cinegiro a quien vamos a citar; los jefes persas Datis y Artafernes y hasta un perro anónimo que colaboró con los vencedores, pero no desde luego Esquilo; es improbable, por otra parte, que la pintura llevara inscripciones onomásticas.

La *Vida* habla de un solo hermano varón de nuestro trágico, Cinegiro; el *Suda* añade a Euforión (pero no era

frecuente que llevaran el mismo nombre el padre, su hijo y uno de sus nietos) y a Aminias y añade que no sólo Cinegiro, del que lo atestigua también la biografía, sino los tres hermanos se portaron heroicamente en Maratón. Tratemos de poner un poco de orden en este embrollo.

El caso de Cinegiro fue famosísimo: casi cuarenta testimonios acreditan su proeza en la batalla. El más antiguo es el de HERÓDOTO (VI 114), según el cual se agarró valerosamente a la popa de una nave enemiga y perdió la mano derecha amputada de un hachazo; una pintura de Fasis (*Anth. Pal.* XVI 117) tenía el buen gusto de no presentarle manco; una estatua del citado Pórtico (LUC., *Demon.* 53; SÓPATRO en *Rhet. Gr.* VIII 144, 29) lo figuraba sin una mano; de la pérdida de un solo miembro habla también *Anth. Pal.* XI 335. Pero pronto surgieron los típicos embellecimientos retóricos: según PLUTARCO (*Parall. min.* 305 *b*), Cinegiro era estratego; HIMERIO (VI 20) nos cuenta que, no sabemos cómo, retuvo la nave enemiga a pesar de su mutilación; varias autoridades (CORICIO, *Vir fort.* 94; el diversas veces citado comentario a Aristóteles; el *Suda* en la biografía de Cinegiro; *Anth. Pal.* XVI 118) amplían el retrato suponiendo que, privado de la mano derecha, el héroe echó la izquierda al barco y la perdió también; según JUSTINO (II 9, 16), al verse sin ambas manos mordió la embarcación; y los escolios a Aristides (pág. 126, 18 D.) redondean la fantástica relación precisando que entonces Cinegiro fue decapitado.

A partir del 490 apenas merecen mención otros sucesos que la guerra de Egina (488/487) y el resonante ostracismo de Aristides en el 482. En 480 [14] comienza, como es bien sabido, la segunda guerra Médica. No es de extrañar que se haya puesto a Esquilo en relación con esta con-

[14] HERÓDOTO, IX 10, 3, señala un eclipse de sol que se produjo el 2 de octubre de ese año.

tienda. El historiador de Halicarnaso nos cuenta (VII 173) que, ante la aproximación de las tropas persas a las Termópilas, se estableció provisionalmente un campamento de diez mil hoplitas griegos entre los montes Olimpo y Osa y nada impediría que se diera con este motivo alguna escaramuza: la *Antología Palatina* (VII 255) nos conserva (ya hemos mencionado antes otros empeños poéticos de este tipo) un epigrama atribuido a nuestro poeta, conmemorativo de la muerte de algunos tésalos en la ladera de la última de dichas montañas:

Un triste destino perdió a estos valientes guerreros
que a su patria de muchos ganados defendían.
Viva está, pues, la gloria de los infelices difuntos
cuyos miembros el polvo del Osa recubre.

Page piensa más bien en un homónimo Esquilo de edad helenística; en todo caso, aunque los 45 años no resulten la edad más apta para guerrear, Pausanias (I 14, 5) hace combatir al dramaturgo en la naumaquia del promontorio Artemisio e Ión de Quíos (en un escolio a *Los Persas*) y el mismo periegeta en el lugar citado le sitúan luchando en Salamina; y Plutarco (*Vita Them.* XIV 1), en relación con *Pers.* 341 ss., hace notar la exactitud de los datos de Esquilo sobre el número de las naves persas, lo cual sólo resulta explicable en un testigo ocular.

Sí es notable la forma tan concreta en que esta tragedia describe los hechos; en otro lugar podremos extendernos más sobre la forma en que son tratados por Esquilo los dos políticos enfrentados entre sí, a quienes tiene la elegancia de no citar, Temístocles, el autor del falso mensaje que engañó a los almirantes de Jerjes (355 ss.), y Arístides, vuelto ya de su exilio, que fue causante (447 ss.) de la

aniquilación de la fuerza médica desembarcada en el islote de Psitalea y a quien cinco años más tarde, en *Sept.* 568 ss. (sobre todo, 592 ss.), volverá Esquilo a presentar positivamente simbolizado en la figura de Anfiarao. Según Plutarco (*Vita Arist.* III 4 y *Reg. et imp. apophth.* 186 *b*), cuando se recitaban estos versos todos miraron al gran político. Con el elogio de ambos, el dramaturgo se mostraba neutral en la oposición de que es testimonio, por ejemplo, el fr. 1 P. del lírico Timocreonte, odiador de Temístocles y ensalzador de su rival.

La batalla de Salamina da lugar a otro curioso episodio de corruptela textual y literaria. Heródoto (VIII 84, 87, 93) habla de un trierarco llamado Aminias, del demo de Palene, cuya actuación, según la describe el historiador, no pasó de mediocre: trabó torpemente su nave con una enemiga, forzando así un comienzo quizá prematuro del combate, y dejó escapar por error a la brava princesa caria Artemisia, aliada de Jerjes con tanta más razón loada por Heródoto cuanto que hay quien la supone su abuela (ni ha faltado quien haya visto en tipos aguerridos como éste del sexo femenino posibles antecedentes para Esquilo de la malvada, pero decidida Clitemestra). Ahora bien, Aminias no sólo adquirió reputación de heroísmo [15], sino que, como vimos, es registrado en el *Suda* como cuarto hijo del viejo Euforión, a lo cual agrega la *Vida* que era el menor de todos y que estuvo en Salamina con el poeta (y Tzetzes, en el citado lugar del comentario a Hesíodo, nos informa de que nuestro trágico «derrotó a Jerjes con sus hermanos»). Pero lo más notable es la serie de dislates de Eliano (*Var. Hist.* V 19): Esquilo era juzgado por

[15] Por ejemplo, en la carta apócrifa XI de Temístocles, dirigida a él, y en Diod., XI 27, 2, que, considerándole también hermano de Esquilo, le atribuye el haber hundido la embarcación caria, mientras resulta más conforme con la versión herodótea, aun conservando la misma falsa filiación, Aristodemo (*Fr. Gr. Hist.* 104 F 1, 1, 3).

impiedad; iban a lapidarle; pero Aminias, su hermano menor, se levantó el manto y enseñó el muñón del brazo perdido en Salamina, con lo cual produjo la absolución de su hermano.

No creemos, en fin, que Esquilo haya peleado ni en Salamina ni en Platea el 479 (y ello a pesar de su alusión al segundo triunfo en *Pers.* 800 ss. y aunque lo afirmen la *Vida* y Tzetzes en el mencionado comentario a Hesíodo, que habla de que el poeta «venció en tierra firme»), ni menos aún, según una arbitraria idea de Schmid, en la naumaquia que se dio el último año en la asiática Mícale.

El resto de la vida de Esquilo tiene más que ver con lo literario que con lo político o personal. Únicamente nos queda ya por tratar el capítulo importante de los viajes a Sicilia.

Soplan por primera vez en este relato biográfico aires de las ricas tierras occidentales de dicha isla y el sur de Italia, señuelo alucinante para los más modestos Helenos de Grecia propia que mucho más tarde iba a serles fatal en la malhadada expedición del 415. De momento aquellos países, dinámicos y llenos de sangre joven, estaban dominados por tiranuelos, caricaturas muchos de ellos de los grandes Pisístratos, Pítacos y Periandros de antaño. En la continental Regio dominaba Anaxilao desde el 494; Gela, la importante ciudad del S. de Sicilia, había ya de soportar desde aproximadamente el 498 la tiranía de Hipócrates, ayudado por el genial Gelón, hijo de Dinómenes, que, a la muerte del primero en el 491, suplantó a sus hijos y se erigió en gobernante único. El 485 se apoderó de Siracusa, más prometedora como metrópolis, dejó Gela a la lugartenencia de su hermano Hierón y dio comienzo a siete años de prodigiosa actividad sin descuidar los lazos

con el otro gran tirano sículo, Terón, de la familia de los Eménidas, que avasallaba a Acragante desde el 488; Gelón casó con Damáreta, hija de éste, y logró que su nuevo suegro matrimoniara a su vez con una sobrina suya.

Comienza entonces, para continuar y culminar en tiempos de Hierón, el inmenso esplendor de Siracusa, la mayor ciudad de la Hélade, que tal calidad había de conservar a través de los siglos y de mil vicisitudes y posteriores tiranías como las de los Dionisios que iban a recibir a Platón. La bella acrópolis, los arsenales, la flota anclada en un puerto muy abrigado, el poderoso ejército, las audaces urbanizaciones, la acertada política de asentamiento de colonos, el activo comercio, todo ello contribuyó a la creación de un enorme emporio.

Contra el cual, por cierto, no faltaban amenazas. Corre aun hoy por ahí lo que no es probablemente sino una leyenda, la secreta alianza de los pueblos no helénicos para aplastar a Grecia que, de haber prosperado, habría dado otro curso muy distinto a la Historia. El caso es que en el 480, el año de Salamina, el cartaginés Hámilcar, jugándose y perdiendo la vida en ello, atacó a Gelón en la batalla de Hímera y fue totalmente derrotado por su antagonista y por Terón dejándose el colosal botín que permitió luego la edificación de templos en la bella Acragante y el don de fabulosas ofrendas para Olimpia y Delfos y dando lugar a la consolidación de un gran prestigio para el salvador de Occidente y sus aliados. Y algo parecido sucedió seis años más tarde con el triunfo de Hierón, ya por entonces tirano de Siracusa desde la muerte de su hermano el 478, en Cumas frente a los Etruscos.

Hierón reinó hasta su muerte el 466; Terón hasta la suya el 472. En ambas tiranías los sucesores fueron ineptos, lo que las hizo efímeras: Trasideo, el hijo de Terón, fue expulsado por el propio Hierón el 471; Trasibulo, hermano de éste, apenas le sobrevivió unos meses; a partir de entonces se abría un período democrático para Sicilia.

Resultan llamativas, además de las citadas, algunas actividades singulares de estos tiranos, no sólo el interés por las obras públicas muy típico de los de su clase, sino otros dos rasgos conexos entre sí en que siempre se distinguieron los autócratas griegos, la triunfal exhibición deportiva, manifestada generalmente en carreras de caballos y de cuadrigas dentro del programa de los grandes juegos y particularmente los de Olimpia y Delfos, y el mecenazgo ofrecido a intelectuales inmigrantes atraídos por tanta gloria y prosperidad.

Entre los más famosos huéspedes de Hierón se cuentan no sólo Esquilo y quizá Frínico, sino también un siciliano de Mégara Hiblea, Epicarmo el cómico (de quien sabemos, por un escolio a *Las Euménides,* que, en su fr. 194, 1 Ol., criticó el excesivo empleo por Esquilo de un vocablo que, por cierto, no aparece más que cuatro veces en los textos hoy conservados), Jenófanes de Colofón el elegíaco y, como se dirá, los tres maestros de la lírica coral; y se ha podido componer un verdadero palmarés a base de las resonantes victorias agonales celebradas por ellos en epinicios u otros cantos. Hierón triunfa con el caballo en Delfos (482 y 478) y Olimpia (476; *Olímpica* I de PÍNDARO y epinicio V de BAQUÍLIDES); Terón con el carro en Olimpia (476; *Olímpicas* II y III); Hierón con el carro no se sabe en qué juegos (475; *Pítica* II) e ignoramos dónde y en qué prueba (474; *Pítica* III), con el caballo en Olimpia (472) y con el carro en Delfos (470; *Pítica* I y IV de BAQUÍLIDES) y en Olimpia (468, III de este último).

El 476 parece ser, más o menos, el año en que Píndaro (quien probablemente el 474 ya estaba en Grecia), Simónides, Baquílides y Esquilo anduvieron por la corte de Hierón; pero no anticipemos tanto.

Ante todo puede ser útil el rastrear los motivos, generalmente infundados, que los antiguos nos han transmitido para la, a primera vista, sorprendente emigración de un tan gran poeta; pero quizá a este respecto se exagere dema-

siado sobre las motivaciones negativas desatendiendo los móviles positivos que pudieron influir en el desplazamiento: lo justamente anotado por Plutarco (*De ex.* 604 *d* ss.), que, no siendo nadie profeta en su patria (recuérdese el posterior y triste caso de Eurípides), resulta muy humana [16] la búsqueda de glorias y honores en lugares adecuados; la no despreciable posibilidad de lucro [17]; el interés que para un hombre inteligente representan los contactos personales no sólo con los cultos tiranos, sino con otros escritores [18]; y finalmente la consideración importante de que, si al espíritu político de nuestro dramaturgo pudo causarle repugnancia la colaboración con autócratas, la situación habría cambiado radicalmente en sus últimos años de estancia en la ya democrática Gela, en una de cuyas cerca-

---

[16] El polígrafo cita con Esquilo a Simónides, Baquílides, Heródoto y su traslado a Turios, Tucídides desterrado en Tracia y muchos más, pero no, es curioso, a su paisano Píndaro, ni podría desde luego haber hecho mención de Sófocles, excepcional en su apego al terruño patrio.

[17] Bien conocidas son las apetencias demostradas en este aspecto por el propio Píndaro, el principio de cuya *Ístmica* II puede ser un sarcasmo ante su rival de Ceos, pero también una clara alusión a sus propios derechos de autor; y, en cuanto a la codicia del otro gran lírico, recuérdese que, cuando Aristófanes, *Pax* 697, quiere criticar una senil propensión de este tipo en Sófocles, se limita a anotar que ya no hay que llamarle así, sino Simónides.

[18] Concretamente por lo que toca a Píndaro nos dice Eustacio, *Prooem. comm. Pind.* 25, que hubo convivencia entre ambos poetas, aunque debamos negar su afirmación de que fue el lírico quien siguió al trágico en la grandilocuencia de su estilo; y contamos también con un testimonio de Ión : Quíos conservado por Plutarco, *De prof. in virt.* 79 *d*, *De aud. poet.* 29 *f*, y a que volveremos, el cual indica un encuentro de Esquilo y Píndaro en las competiciones atléticas del Istmo, quizá en 462, 460 o 458, no sólo demostrando así que el primero frecuentaba estos espectáculos, sino permitiendo suponer que en ellos encontraba al segundo, tan amigo de lo agonal.

nas colinas, que forma un vasto anfiteatro natural, es posible por cierto que haya existido un teatro hasta ahora no descubierto.

Nada menos que a seis motivos negativos en cuanto a su patria han sido atribuidos los destierros de Esquilo.

La menos aceptable de las hipótesis es la del *Suda.* El poeta se fue a Sicilia porque se cayeron los bancos de los espectadores, no sabemos si con desgracias, durante la representación de una obra suya. Ahora bien, la datación de dicho accidente es temprana y oscura. Se trataba en todo caso de frágiles asientos de madera, quizá instalados provisionalmente en el ágora por falta de otro local mejor, y precisamente el percance fue lo que debió de ser causa de la construcción del teatro de Dioniso; pero también es posible que aun éste tuviera desde el principio instalaciones de dicho material cuyo derrumbamiento provocó su sustitución por otras de piedra. Ni en definitiva se sabe bien cuándo ocurrió aquello; se ha pensado que en una competición en que intervenía Esquilo y de que luego se hablará, y probablemente durante la presentación de la tragedia de otro autor; pero, aunque no fuera así, al autor del drama no incumbía ninguna responsabilidad ante tal suceso y además veinte años al menos entre el viaje y sus motivaciones resultan excesivos.

La *Vida* da cuatro explicaciones alternativas para la emigración. Una de ellas era la tristeza del poeta ante su derrota frente a Simónides en un concurso de elegías conmemorativas de la batalla de Maratón. No parece, sin embargo, que tengan que ver con esta historia ni que procedan de los cálamos de Simónides y Esquilo los epigramas 88 A-B atribuidos al primero en la edición de Diehl, dedicados respectivamente a las proezas de Salamina y Maratón y que aparecieron en el ágora de Atenas. En todo ca-

so, si se tratara de un concurso anual la desilusión pudo haberse producido, por ejemplo, en cualquiera de los años 488 a 477, pues el 476 Simónides se halla ya en Siracusa; más probables resultarían los últimos de entre ellos si la reacción espiritual hubo de ser viva y rápida. No parece, sin embargo, que el poeta, de cuyas elegías ya hemos hablado y a cuyo posible epigrama volveremos, haya cifrado nunca su orgullo en la lírica. La *Vida* dice textualmente que la elegía requiere «cierta finura patética» ajena al espíritu creativo de nuestro dramaturgo, y Porfirio (*De abst.*, pág. 148, 6 N.) cuenta que los delfios le pidieron un peán, pero él rehusó el encargo alegando que nunca lograría superar a Tínico, lírico calcídeo de los siglos VI/V, del que Platón (*Ión* 534 *d;* fr. 1 P.) nos transmite sólo tres palabras.

La segunda explicación de la biografía apenas merece comentario: a Esquilo le habría inducido a marcharse el mencionado desastre escénico de *Las Euménides,* no representadas hasta el 458. Nadie, en cambio, sostiene que le haya movido a exiliarse su presunto tropiezo relativo a los misterios.

Bien conocida es la historia aducida por la *Vida* en tercer lugar y contada por Plutarco (*Vita Cim.* VIII 7). El año 468 se produjo cierta tensión en el público teatral porque competían Sófocles, nuevo en los certámenes, y Esquilo. Aquél uniría a su general imagen simpática el mérito de comparecer con *Triptólemo,* historia mítica de un héroe eleusinio protegido por Deméter e introductor de la agricultura, lo cual aseguraba a la obra el beneplácito de espectadores rurales y «chauvinistas». El arconte, preocupado ante el ambiente, no sorteó jueces como debía haberlo hecho según la ley; y así el propio Cimón y sus compañeros de estrategia hubieron de personarse en el teatro y organizar, eligiendo a un ciudadano de cada tribu, un ju-

rado *sui generis* que atribuyó el primer premio a Sófocles y el segundo a Esquilo, quien llevó muy a mal el fracaso. Hay, sin embargo, ciertos testimonios, como el de la *Crónica* de Eusebio, que sitúan la primera competición de Sófocles, con otras obras, el 470; y verdaderamente tendría más sentido que en 468 abundaran los partidarios del joven dramaturgo, que les habría entusiasmado dos años antes; pero esta anécdota no podría aplicarse ni al primer viaje de Esquilo a Sicilia, muy anterior, ni al segundo, porque después de ese año 468 vinieron el 467 (tetralogía de Tebas), 463 (tetralogía de las Danaides) y 458 (*Orestea*).

Con esto nos situamos ante una cuarta explicación psicológica: «desanimado por los atenienses». Algo, en efecto, debió de ocurrir en el alma de Esquilo para que éste en dos ocasiones, una de ellas inmediatamente después del éxito de su magna tetralogía, decidiera probar fortuna en la Sicilia primero autocrática y después democrática.

Dos facetas del carácter esquíleo nos salen aquí al paso. Una, más anecdótica, son las aficiones etílicas ampliamente comentadas por los antiguos que pudieron producir al poeta problemas o depresiones pasajeras o no. Ateneo (428 *f*) afirma que Esquilo fue el primero que se atrevió a presentar beodos en escena y que en *Los Cabiros* (seguramente con referencia a la orgía de los argonautas con las lemnias durante su etapa del viaje de ida) introdujo borrachos a Jasón y su tropa. Esto no significaría gran cosa, pero el compilador de Náucratis continúa diciendo que con ello no hacía el trágico otra cosa sino transferir sus hábitos a sus personajes; y asegura luego (influido sin duda por el testimonio infantil relacionado con los viñedos paternos que se ha citado y que reaparecerá aquí) que Esquilo solía componer embriagado sus dramas y que Sófocles agudamente (frase ésta garantizada por otras autorida-

des) le dijo «escribes lo adecuado, pero lo haces sin darte cuenta» (es decir, tu intoxicación no obstaculiza tu intuición genial). Y no es éste el único testimonio, aunque Horacio (*Epist.* I 19, 6) no mencione a nuestro dramaturgo junto al *uinosus Homerus;* Plutarco (*Qu. conv.* 715 *d*) hace alusión a la conocida frase de Gorgias (fr. B 24 D.), a quien *Los Siete* le parece con razón «un drama lleno de Ares», y bromea hablando de una obra llena de Dioniso para el conjunto de las tragedias esquíleas; y al menos dos comentaristas (el propio Plutarco, *Qu. conv.* 622 *e*, y Ps.-Luciano, *Dem. enc.* 15) describen más piadosamente al quizá atribulado escritor «calentándose el alma».

Y anotemos, por último, una especie de decaimiento espiritual en cuanto a sus relaciones con el público (más adelante veremos ello reflejado en el epigrama VII 40 de la *Antología Palatina*), mal concretado ciertamente en los escasos textos, que hizo tal vez pensar a Esquilo en un cambio de aires. El sirviente de Plutón dice en Aristófanes (*Ran.* 807) que el poeta nunca se llevó bien con los atenienses; hay una famosa frase de Ateneo (347 *e*), tomada a Teofrasto o Cameleonte, según la cual, al ser el poeta injustamente derrotado (se entiende que por Sófocles), dijo dedicar sus tragedias al Tiempo, con la idea de que en su momento obtendría la debida reputación por obra de quienes supieran juzgar bien, a lo cual añade Eustacio (*Comm. Hom. Il.* 1298, 55) que tal manifestación le recuerda a Héctor en *Il.* VII 87 («y algún día dirá alguno de los hombres venideros...»); es dudoso, dicho sea de paso, que esta clara frase pueda contar entre las sospechas de orfismo que pronto vamos a recoger. Resulta, en cambio, bonito que muchos años después, cuando, como diremos, estaba en su apogeo el «revival» póstumo de Esquilo, el propio Aristófanes (*Ran.* 868) haya podido poner en sus

labios un triunfal «la poesía no ha muerto conmigo»; o que el cómico Ferécrates (fr. 94 K.) le haga exclamar orgullosamente en una de sus obras: «Les he construido un gran arte y se lo he regalado».

Es francamente interesante, y se relaciona bien con lo dicho, la mencionada conversación con Ión de Quíos: estando éste y Esquilo contemplando un turbulento combate de pugilismo, el segundo vino a decir algo así como «Mira lo que es la profesionalidad: los ignorantes espectadores vocean, pero quien recibe los golpes y entiende realmente de boxeo, ése lo que hace es callar discretamente».

No, no debieron de faltar al dramaturgo sinsabores teatrales.

Se ha discutido bastante sobre cuántos viajes a Sicilia realizó verdaderamente Esquilo. Hoy el problema parece aclarado con tal de que se acepte, en términos generales, la siguiente cronología:

1. Hierón funda Etna el 476. La nueva colonia se hallaría no lejos de la actual Catania, relativamente cerca del volcán que iba a sufrir al año siguiente una fuerte erupción de la que suelen ser considerados como reflejos literarios las alusiones al castigado gigante Tifón, hijo de Tártaro y Tierra que se sublevó contra Zeus y que, sepultado bajo el monte, se revuelve inquieto provocando dichos fenómenos (Pínd., *Ol.* IV 7; *Pyth.* I 13 ss., obra sobre cuya fecha hemos hablado y hablaremos aún; *Pyth.* VIII 15 ss., frs. 91-93 Sn.; Esqu., *Pr.* 351 ss.). No fue probablemente hasta unos años después del citado 476 cuando Hierón puso al frente de Etna a su hijo Dinómenes. El tirano, animado por la presencia en Sicilia de Píndaro y Simónides, comienza a instar al dramaturgo para que le ayude a conmemorar la fundación.

2. Esquilo, como dijimos, vence en Atenas y en 472 con la tetralogía de *Los Persas*.

3. Hacia el 471 se efectúa por fin el largo viaje. Esquilo escribe, o lleva ya escritas, *Las Etneas*. Anotemos de momento sobre el título que hay dos variantes de él, la mencionada, que aludiría a las ciudadanas de Etna constitutivas del coro, o *Las Etnas*, denominación que, a su vez, admite al menos dos explicaciones: que se refiere al volcán y a la ciudad llamada según él o que el topónimo plural es paralelo de los de Atenas y Tebas, que se impusieron respecto a Atena y Teba, o Siracusas, que no prevaleció frente a Siracusa. La pieza ofrecía una característica singular. Más de una vez comentaremos cómo *Las Euménides* ofrecen cambios de escenario. Ahora un papiro conexo con *Las Etneas*, del que volveremos a hablar, nos informa de que un drama satírico de Sófocles, *Los Amantes de Aquiles*, mostraba transformaciones similares; y, en cuanto a la obra misma de Esquilo, compuesta indudablemente sin excesivas pretensiones artísticas, como una pieza de circunstancias encaminada a agradar a un gobernante y su pueblo, el mismo papiro nos dice que tenía nada menos que cinco «actos» desarrollados en lugares diversos (Etna; la comarca llamada Jutia donde está la ciudad de Leontinos; Etna otra vez; Leontinos de nuevo y finalmente Siracusa o más concretamente el barrio de ella llamado Temenites por TUC., VI 75, 1); al parecer el drama trataba los amores de Zeus y Talía o Etna y el consiguiente nacimiento de los dioses sículos Palicos (fr. 6 R.), a los que tendremos oportunidad de hacer nueva mención. No hay tampoco duda de que la tragedia se representó en Etna.

4. El 470 Hierón obtiene su citada victoria con el carro en Delfos y muestra su interés por la empresa colonizadora haciéndose proclamar como etneo en el hipódromo; Píndaro le envía desde Grecia su magnífica *Pítica* I; Esquilo no coincide con él, aunque sí con Simónides, según parece deducirse de PAUSANIAS (I 2, 3), y, según veremos, con su sobrino.

5. El tirano, deseoso de seguir explotando espiritualmente el éxito de Hímera y más interesado que Gelón (con el cual, según HERÓD., VII 153 ss., hubo recelos y diferencias cuando le visitaron embajadores griegos en vísperas de Salamina) por los

asuntos de Oriente, gestiona y consigue de Esquilo (así la *Vida* y Eratóstenes en un escolio al lugar que vamos a mencionar de *Las Ranas* aristofáneas) que le presente en escena por segunda vez *Los Persas;* y no sería extraño que el poeta hubiera introducido modificaciones en el texto de esta nueva representación, pues, contra lo que dice Dioniso en Aristóf., *Ran.* 1028 s., *Los Persas* tal como los conservamos hoy ni hablan de la muerte de Darío ni presentan al coro clamando *iauoî,* rasgos ambos que debían de hallarse en la versión póstuma vista por el cómico. Baquílides estuvo probablemente presente en la representación, porque en 468 iba a tomar (III 48) a *Pers.* 1073 la palabra con regusto pérsico *habrobátas,* que luego citaremos, para aplicarla a un siervo de Creso.

6. Esquilo está ya de vuelta en Grecia a tiempo para ser derrotado por Sófocles, como se apuntó, en 468.

7. Sigue una época de victorias entre 467 y 458; entretanto muere Hierón.

8. Inmediatamente después de esta última fecha el dramaturgo parte para Gela, donde, según la *Vida,* vivió dos años.

9. Durante ellos pudo componer la totalidad o una parte de la trilogía de Prometeo, lo cual discutiremos.

10. Muere el poeta en Gela.

Es bastante intrigante el problema de qué aportaron los sucesivos viajes itálicos al mundo espiritual y literario de Esquilo. Testimonios como los de Macrobio (*Saturn.* V 19, 17: *Aeschylus tragicus, uir utique Siculus*) y un escolio a *La Paz* de Aristófanes («en cierto modo un nativo») indican cierto arraigo del dramaturgo en su nueva tierra; y nada de sorprendente tiene que aluda varias veces a hechos itálicos, como los mencionados Palicos o los grandes escarabajos del Etna, con uno de los cuales se compara al pobre Sísifo, empujando su piedra, en el fr. 233 R.; o el campanio lago Averno, que se mencionará, de *Los Psicagogos.*

En cuanto a lengua, *Ag.* 161 y *Suppl.* 118 y 914 muestran un enigmático vocablo *kárbanos* o *karbán* «bárbaro» que puede tener origen semítico y haber sido llevado a Sicilia por mercaderes fenicios; el fr. 261 R., de *Las Fórcides,* emplea la palabra italiota *aschédōros* para referirse a un jabalí (y a Ateneo, 402 *b,* no le sorprendería un contagio lingüístico contraído en la estancia); a la misma tetralogía, como se mostrará, corresponde el drama satírico *Los Dictiulcos (Haladores de la red)* cuyos textos abundan en dorismos (lo cual se explicaría si Esquilo se hubiera dejado influir por la comedia, quizá similar en lo que atañe a argumento, pero de la que no tenemos más que el título en *Pap. Ox.* 2659, fr. 81, 17 Aust., *Las Redes,* de Epicarmo, de quien recogimos una objeción léxica); también el fr. 54 R., de *Los Eleusinios,* contiene el futuro de un verbo dórico al parecer; y se citarán fenómenos afines quizá de *Las Etneas.*

Más y menos probativos, a la vez, serían los indicios de occidentalidad extraídos de la esfera de las ideas. Se ha exagerado bastante al establecer un contraste entre *Los Persas* y *Los Siete,* más enraizados en un cosmos estable donde culpa y castigo siguen sus caminos irrevocables, y *Las Suplicantes,* la *Orestea,* la trilogía de Prometeo, en que brillan la inseguridad del poeta ante la naturaleza y las consecuencias del bien y el mal y el hermoso principio, que antes indicábamos, de la conciliación universal. Pero nuestra cronología, en que sólo *Los Persas* precede al contacto con Italia y sólo las obras sobre Prometeo parecen resultar posteriores al segundo viaje, excluye por completo esta presunta evolución que hallaría en tierras occidentales sus fuentes. Esto no excluye, sin embargo, que sea factible atribuir al denso ambiente ideológico de los países itálicos manifestaciones como el fr. 70 R., de *Las Helíades* («Zeus es el éter, la tierra, el cielo», piénsese en el «Zeus quienquiera que seas» de *Ag.* 160 ss.), que, sin

embargo, a lo que en cierto modo recuerda es al fr. B 32 D. de Heraclito; y respecto a *Las Suplicantes* tendremos ocasión de comentar los versos 85 ss., que ciertamente no dejan de ofrecer similitudes con los bellos fragmentos de un emigrado jónico en Italia, los B 24-26 D. de Jenófanes de Colofón («la divinidad toda ella ve, toda ella piensa, toda ella escucha... pero sin trabajo, con la sola fuerza de la mente, hace vibrar todo... permanece siempre en el mismo lugar, sin moverse...»); en los textos esquíleos y jenofáneos parece como si Zeus, desprendiéndose en parte de su antropomorfismo, tendiera a convertirse en la inteligencia suprema, la posterior divinidad de los filósofos.

Pero no sólo al padre de los dioses afectan estas heterodoxas desviaciones: sincretismos peculiares se leerían en el fr. 341 R. («Apolo el de la yedra, el adivino báquico», con una especie de puente entre lo apolíneo y lo dionisíaco), el fr. 333 R. [19], *Suppl.* 676 (Ártemis como equivalente de Hécate; pero veremos también cómo se estableció la misma equivalencia con Ifigenia, tan conexa con la hija de Zeus). No son, sin embargo, privativas de Esquilo estas audacias: también Eurípides dice en el fr. 912 N. «llámese Zeus o Hades» y en el fr. 37, col. III, transmitido por la *Vida* de Sátiro, «Zeus, sea necesidad de la naturaleza, sea pensamiento de los mortales».

No está, pues, claro que tales concepciones provengan precisamente de Occidente; pero sí son más típicas de toda esta región las creencias órfico-pitagóricas. Pitágoras se estableció en Crotón hacia el 530 y sus doctrinas adquirieron

---

[19] Heródoto, II 156, 6, y algo parecido se halla en Pausanias, VIII 37, 6, dice duramente que Esquilo «robó» a los egipcios la idea de que Ártemis, es decir, Bubastis, no es hija de Leto, sino de Deméter, esto es, Isis; nada de ello debió de gustar mucho en Eleusis.

gran auge en Italia continental y Sicilia. Píndaro, hay que suponer que con sinceridad, dejó un inmortal manifiesto de estas creencias en su *Olímpica* II, dedicada a Terón, partidario, por lo visto, de tal ideología, a lo que hay que añadir los trenos hoy perdidos de que proceden los frs. 129-130, 131 *a* y 133 Sn.; y aun parece que mucho después pudo Platón (*Phaedr.* 249 *a, Men.* 81 *b,* etc.) captar algo de unas doctrinas todavía florecientes: lo mismo es posible que haya ocurrido con Esquilo.

Distan mucho de estar claros los motivos por los cuales Cicerón (*Tusc.* II 23), antes de traducir un largo trozo del *Prometeo libertado* (fr. 193 R.), carente, por cierto, de elementos de dicha ideología, dice de Esquilo que es *non poeta solum, sed etiam Pythagoreus (sic enim accepimus);* pero el más claro vestigio de estas ideas se suele encontrar en *Prometeo,* con la afirmación (459 s.), puesta en boca del héroe, de que él ha dado a los mortales el número, sobresaliente entre todas las invenciones, lo cual no puede menos de recordar la sentencia pitagórica (*fr. sch. Pyth.* C 2 D., de Eliano, *Var. Hist.* IV 17) «de todas las cosas lo más sabio es el número».

En fin, algo debe de haber al respecto cuando Aristófanes (*Ran.* 1032 s.) hace a Esquilo considerar a Orfeo y Museo como grandes maestros de la Humanidad; y, aunque más arriba se ha desechado provisionalmente la idea de que la consagración de la obra esquílea al Tiempo contenga implicaciones filosóficas, no hay que descartar la posibilidad de que el citado fr. 70 R. pueda proceder, por ejemplo, de un himno órfico. *Los Edonos,* cuyo argumento describiremos pronto, debieron de ofrecer un talante místico precursor de *Las Bacantes* euripídeas en la muerte de Penteo a manos de las Ménades tebanas (por de pronto, *Bacch.* 434 ss., interrogatorio del monarca al misterioso

extranjero, parecen un eco del fr. 61 R., recogido por Aristóf., *Thesm.* 134 ss., y en *Bacch.* 726 s., con los temblores báquicos del edificio, hay afinidades respecto al fr. 58 R., que a Pseudo-Longino, *De subl.* XV 6, le gustaba menos); pero, en cambio, la pieza siguiente de la trilogía licúrgica, *Las Básaras o Basárides* (en definitiva, *Las Bacantes*), trataba de otra dilaceración tracia (el monte Pangeo es citado en el fr. 23 *a* R.) no muy órfica, la del propio Orfeo víctima de las mujeres incitadas por Dioniso a castigarle ante la postergación de lo báquico y la preferencia hacia Helio y Apolo por parte del gran músico.

Si a esto añadimos que en el fr. 228 R., del *Sísifo fugitivo,* se menciona a Zagreo, paralelo órfico de Dioniso (pero probablemente sin referencia dionisíaca, porque de quien Sísifo parece que se está burlando es de Zagreo, hijo de Plutón; en efecto, el fr. 5 R., de *Los Egipcios,* es probable que atribuya tal nombre a Hades mismo, mientras que un lugar difícil de *Las Suplicantes,* de la misma trilogía, el verso 156, admitiría una cita de Zagreo aplicada también al dios de ultratumba, al que llaman las Danaides «Zeus de los muertos»); que en *Ag.* 1628 ss. Egisto alude en forma irónica al encanto de la voz de Orfeo; que, y esto es más importante, las menciones de castigos aplicados en el Hades pululan en *Suppl.* 228 ss. (con otro Zeus que juzga), 416, *Eum.* 274 ss., 338 s.; y que en *Ch.* 312 se habla de un «mito tres veces antiguo» que impone el sufrir a quien haya pecado, ahí tiene el lector un buen cúmulo de datos que le permitan reflexionar sobre hasta qué punto se dejó influir Esquilo por estas creencias, en general de cuño itálico.

Y algo parecido cabe decir en cuanto a otros ecos del pensamiento de aquellas tierras. El famoso fr. 44 R., de *Las Danaides,* que volverá a ser citado y en que las bodas

de Cielo y Tierra son para las hijas de Dánao una muestra de la eterna ley de fecundidad universal, puede estar relacionado con Empédocles; y el discutido alegato de Apolo (*Eum.* 658 ss.) en favor de Orestes fue objeto [20] de un vivo debate en que parece haber intervenido Anaxágoras (fr. A 107 D.), pero también pensadores itálicos como Hipón de Metaponte, Alcmeón de Crotón, Parménides y el propio Empédocles.

Los pormenores cronológicos sobre el fin de Esquilo están bastante claros: la *Vida,* con la usual corruptela numérica, dice que vivió 63 años, lo cual hay que enmendar en 69; el *Marmor* habla ya de esta última cifra y localiza su muerte en Gela y en el año 456/455; el *Suda,* una vez salvada la equivocación de los números, anotaría 68 años; un escolio a *Los Acarneos* de Aristófanes, también con error numeral, nos informa de que el poeta murió treinta antes del estreno de dicha comedia el 425.

Hemos comentado varias veces el lugar común de la historiografía, sobre todo peripatética, que se esfuerza en discurrir géneros insólitos de muerte para los escritores: el Ps.-Sótades (fr. 15, 12 ss. Pow.) nos cuenta que a Diógenes le mató el comer pulpo crudo, a Sófocles el grano de uva que se le atragantó (o la fatiga causada, afirman otros textos, por haber leído en voz alta la entera *Antígona*), a Eurípides los perros que le devoraron, a Homero el hambre; y aun pudo haber añadido, procedentes de otras fuentes, el suicidio por amor de Safo, otro desenlace similar al de Sófocles y lógico en el gran bebedor Anacreonte,

---

[20] El tercero de los trágicos, cuando el matador de Clitemestra expone ideas parecidas en *Or.* 522 ss., «sin padre nunca habría / nacido hijo ninguno», tuvo que sufrir la intervención airada de un espectador que, influido por la reputación misogínica del trágico, le increpó con «¡Y sin madre tampoco, bribón de Eurípides!».

el asesinato de Íbico a manos de unos salteadores, el dulce extinguirse de Píndaro reclinado en su efebo predilecto.

Y, naturalmente, tampoco omite el Ps.-Sótades la extraña versión sobre la muerte de Esquilo que recogen la *Vida,* el *Suda,* VALERIO MÁXIMO (IX 12), PLINIO (*Nat. Hist.* X 7) y ELIANO (*Nat. anim.* VII 16).

El poeta, retraído y meditabundo como buen intelectual (disposición anímica parecida se refleja en la versión usual de los últimos momentos de Eurípides), se había apartado a los alrededores de Gela para filosofar o escribir. En ese instante voló sobre él un águila. Era ya un tópico en la Antigüedad el de la buena o mala suerte: el colmo de la primera sería el que alguien cavando encuentre un tesoro; el de la segunda correspondería a un hombre calvo sobre el cual vuela un águila que lleva en las garras una tortuga sin podérsela comer por la dureza de su caparazón, lo que la instiga a utilizar la cabeza del hombre, semejante a una piedra reluciente, para romper así el duro objeto sobre otro más duro aún. Una anécdota tal puede hallarse en Demócrito, fr. A 68 D., según Simplicio en el comentario a la *Física* de Aristóteles (195 *b* 36).

No es verosímil la hipótesis, por alguien emitida, de que esta historia puede haber surgido de algún relieve funerario en que sobre el busto de Esquilo se cernerían el águila emblemática de la gran poesía y la lira construida, al modo primitivo, con una concha de tortuga; ni tampoco que haya contribuido a la leyenda otro desenlace singular, el que en el fr. 275 R., de *Los Psicagogos,* vaticina Tiresias para Odiseo, que, según él, morirá herido por la lanza de su hijo Telégono hecha con la mortal espina de una raya.

Éste habría sido el gran infortunio de uno de los dos calvos insignes (el otro es Aristófanes) de la Literatura griega. El paso siguiente consistió en suponer (*Vida,* PLINIO) que así se cumplía

un oráculo («te matará un rayo celestial»); y aún la biografía añade un risible pentámetro presuntamente procedente del epitafio que algún amigo poco inteligente le dedicó: «las garras de un águila la crisma me rompieron».

Relata la *Vida* que los Geloos le dedicaron suntuosos funerales públicos y le erigieron un sepulcro al que solían ir autores y actores a dedicar ofrendas o representar dramas, testimonio dudoso por lo mucho que se parece a la historia de las representaciones póstumas de obras esquíleas en Atenas a que vamos a referirnos. En la tumba se leía un epitafio:

Este sepulcro de Gela la rica en cereales
contiene a Esquilo, el hijo de Euforión, ateniense.
De su eximio valor hablarán Maratón y su bosque
y el cabelludo medo, que le conocen bien.

Sería una demostración de buen gusto este omitir modestamente cualquier mención de su carrera literaria centrándose en la actividad guerrera si tuviéramos la certeza de que el poema es de Esquilo, pero reinan muy serias dudas al respecto. Según ha visto Page, sólo Pausanias (I 14, 5) y Ateneo (627 *c*), pero no la biografía, atribuyen los dísticos a nuestro trágico; no parece natural que se tenga que aclarar a los viandantes lo que están viendo, que el sepulcro se halla en Gela; y, aunque Pausanias asegura que el dramaturgo compuso su epitafio «cuando se acercaba al fin de su vida», es difícil pensar que Esquilo previera una muerte tan súbita y peregrina.

Tenemos, en todo caso, dos ecos modernos de este lugar que, aunque marginales, nos tientan a incluirlos aquí. En el bello poema de Konstantinos Kavafis titulado *Unos jóvenes de Sidón (400 d. J. C.)*, un actor recita el epitafio dando quizá demasiado realce a «eximio valor» y a «Maratón y su bosque»; y un muchacho fanático de las Letras protesta contra el antiguo escritor, que ha eliminado «el brillante verso de la tragedia, a Agamenón, al admirable Prometeo, las actuaciones de Orestes y de Casan-

dra» para anotar secamente «que entre las filas de los soldados, en un montón, luchaste también tú contra Datis y Artafernes».

Y, en cuanto al insigne GIOSUE CARDUCCI, no sólo alude varias veces a Esquilo con referencia especial a *Los Persas*[21], sino que hace referencia concreta a su calidad de combatiente en el segundo poema en nota mencionado, «al fianco avea / l'atroce Cinegira e Aminia il forte», o en el soneto XXXIX de los *Juvenilia*, cuyo último terceto reza «tremante un re le Attee scene miraro / ne' carmi ancor, ma tinse Eschilo pria / ne' Medi fuggitivi il greco acciaro».

Anotaremos, para ser exhaustivos en este capítulo de honras esquíleas, otros epitafios consagrados a la personalidad literaria del gran trágico.

DIOSCÓRIDES, en *La guirnalda* de Meleagro (*Anth. Pal.* VII 411; más adelante hallaremos la pareja de este epigrama), hace referencia a un supuesto rollo de tragedias de Esquilo y distingue eruditamente la época inmadura del drama antes de Tespis, sus innovaciones y las de nuestro dramaturgo que mencionaremos; los versos esquíleos no están cuidadosamente trabajados y pulidos, sino que resultan verdaderas muestras de incontenible inspiración:

Esto es invento de Tespis, mas tales retozos
por el bosque silvestre con fiestas ya más hechas
Esquilo a la cima llevólos, quien nunca sus versos
cinceló, mas en agua bañaba torrencial

[21] Alusiones que se encuentran en *Omero*, oda juvenil que termina «e il nome Atene e l'ire / commise del potente Eschilo al canto»; en *A G. B. Niccolini*, de 1858, que empieza, con un error en cuanto al onomástico del hermano de Esquilo, «quando l'aspro fratel di Cinegira / ne la sonante scena / trasse vestita d'ardue forme l'ira / che propugnò la libertade ellena», a lo cual siguen muchas alusiones a dicha tragedia y menciones del gran poeta como «tale a la prole achea gli ozi felici / di canti Eschilo ornava» o bien «ché, se il figliuol d'Euforïon traea / Melpomene pensosa / ad inneggiar la libertade achea»; y en *A Vittore Hugo*, de 1881.

y en la escena a innovar se arrojó. Boca diestra entre todas,
eres uno de los viejos semidioses.

A otra *Guirnalda* posterior, la de Filipo, corresponden dos epigramas consecutivos de la *Antología Palatina,* el VII 39, de Antípatro de Tesalónica, y el VII 40, de Diodoro.

El de Antípatro reza así:

El primero que alzó la voz trágica y un majestuoso
canto en sus robustos versos, aquí yace
en este sepulcro, el honor de Sicilia. Está Esquilo,
el de Euforión, muy lejos de su nativa Eleusis.

Y el segundo, a que antes hicimos referencia, de este modo y con una clara alusión a la ingratitud para con el trágico de los atenienses, Tesidas o hijos de Teseo:

Dice esta lápida que el gran Esquilo bajo ella
yace, lejos de su Ática natal, junto a las límpidas
aguas del sículo Gelas. ¿Qué envidia, Tesidas,
rencorosa sentís siempre contra los genios?

Pero aún contamos, gracias al escriba del códice de Leiden Q.4.A., perteneciente a la clase π, que en su lugar será citado, dos trímetros yámbicos, humildes e ingenuos, aunque dignos de mención:

Sabio Sófocles fue, bien dotado está Eurípides,
pero yo admiro a Esquilo mucho más que a los dos.

No terminaríamos nunca si hubiéramos de enumerar los honores póstumos dedicados a Esquilo y que van desde los fundamentales versos 757-1530 de *Las Ranas* de Aristófanes, demostración clara de que muchas de las tragedias del maestro seguían representándose cincuenta años después de su muerte (llaman la atención particularmente la especie de himno de los versos 1004 s. a que haremos referencia y otros lugares aristofáneos, como *Ach.*

9 ss., donde Diceópolis espera ansioso una representación del gran trágico, y los frs. 161 K.-A. y 720 K.-A., «al morir Esquilo sobrevino la tiniebla»), hasta una carta apócrifa de TEMÍSTOCLES (I) a su genial contemporáneo.

LUCIANO (*Adv. ind.* 15) narra una anécdota que duplica, hasta cierto punto, otra similar relatada respecto a Eurípides. El tirano siracusano Dionisio el Viejo, al que conocemos como autor de varias tragedias, provocaba con su inepta dicción (el de Samósata recoge los frs. 9-11 SN. como muestras de pedestre estilo) la risa de su amigo el ditirambógrafo Filóxeno, que fue a parar más de una vez, como consecuencia de ello, a las terribles latomías o canteras de Siracusa. Dionisio decidió entonces adquirir, como motivo de inspiración, las tablillas que Esquilo había empleado, pero siguió escribiendo tan mal como antes.

Alejandro, hallándose (PLUT., *Vita Alex.* VIII 3) en las lejanías asiáticas sin más libro que la *Ilíada*, pidió a su tesorero Hárpalo, el futuro desertor, libros de Filisto y de los tres grandes trágicos; Glauco de Regio, Cameleonte, Aristarco, Heraclides Póntico, el citado Ión de Quíos y Diogeniano escribieron tratados más o menos críticamente acertados sobre Esquilo.

En cuanto a sus estatuas, ha habido, como apuntábamos, mala suerte, pues la cabeza calva del Museo Capitolino puede no ser de él (es recentísimo el descubrimiento de que otra del Louvre, procedente de la fachada de la vieja catedral de Florencia, sería el ejemplar más antiguo del tipo representado hasta ahora por el citado ejemplar); y sólo un torso del Vaticano tiene probabilidades de ser copia de la efigie que al parecer terminó por erigírsele en el teatro de Dioniso; pero todas estas tristezas icónicas podrían quedar ampliamente compensadas, por ejemplo, con un solo dístico de PROPERCIO (II 34, 41 s.) que, ante el inviable empeño de su amigo Vario Rufo, que ha compuesto una tragedia *Tiestes*, le incita *(desine et Aeschyleo componere uerba coturno, / desine, et ad mollis membra resolue choros)* a no intentar competir en grandeza con el cantor inimitable.

Obra de Esquilo

Que los antiguos consideraban muy temprana la dedicación de Esquilo al arte dramático lo demuestra Pausanias (I 21, 2), según el cual nuestro futuro dramaturgo, parece que siendo muy joven, estaba en el campo vigilando unas cepas, de su padre según apuntábamos, cuando se le apareció Dioniso, dios de las competiciones teatrales, y le ordenó que escribiera tragedias; el mozo se puso a hacerlo y comprobó que le salía bien la tarea. Esto no es probablemente más que una anécdota incesantemente repetida en los testimonios sobre escritores antiguos (Hesíodo, *Th.* 23 ss.; Estesícoro, fr. 104 *e* P.; Píndaro en Paus., IX 23, 2; Calímaco, fr. 2 Pf.; Horacio, *Carm.* III 4, 9 ss.); sea como sea, el dato, con la manifestación de la *Vida* de que empezó joven a componer dramas, choca con las fechas relativamente tardías que veremos a continuación.

En efecto, coordinando las noticias del *Suda* en la biografía de nuestro poeta (su primera competición se produjo entre los años 500/497) y la de Prátinas y con la *Crónica* de Eusebio (el eleusinio era bien conocido hacia el 496/495), puede admitirse que, en cualquiera de los cuatro años al principio citados, entraron en liza Prátinas, Quérilo y Esquilo; que el primero obtuvo entonces el único premio de su vida; que, por tanto, no triunfó nuestro poeta, novato en lides trágicas, y también que en la representación de una de las obras de Prátinas ocurrió aquel año el mencionado accidente que luego iba a ponerse en relación con el más joven y conocido de los tres concursantes.

En todo caso el *Marmor* y una didascalia sitúan la primera victoria de Esquilo el 484, a la nada precoz edad de 41 años.

Las fechas atestiguadas para otras de sus actuaciones son:

a) 472. Primer premio con la tetralogía de *Los Persas* (una didascalia y un argumento).
b) 468. La citada derrota frente al *Triptólemo* de Sófocles (*Vida*, PLUTARCO).
c) 467. Primer premio con la tetralogía de *Los Siete;* el segundo es adjudicado a Aristias, hijo de Prátinas, con obras de su padre (a ello volveremos luego), y el tercero a Polifrasmón, autor de una tetralogía de signo esquíleo llamada *Licurgea* (un argumento y *Pap. Ox.* 2256; ARISTÓFANES, *Ran.* 1019 ss., se equivoca al suponer la tetralogía de Esquilo anterior a la de *Los Persas*).
d) Es mejor tratar aparte el problema espinoso del primer premio de la tetralogía de *Las Suplicantes.*
e) 458. Primer premio, con Jenocles de Afidne como corego, de la tetralogía *Orestea,* cuyo nombre está bien atestiguado. Es el último certamen de Esquilo (una didascalia, un argumento, un escolio, *Pap. Ox.* 2506).

No hay fecha, en cambio, para la *Licurgea;* el párrafo 2 del *Sobre los poemas* de DEMETRIO LACÓN (*Pap. Herc.* 1014) dice que Esquilo «se lució» con *Los Edonos,* es decir, obtuvo probablemente el primer premio.

El problema de la cantidad de victorias que consiguiera el poeta es insoluble. La *Vida* habla de catorce, pero añade que logró no pocos triunfos con carácter póstumo, sin que sepamos si ellos van incluidos en dicha cifra. Según el *Suda,* unos hablan de 28 y otros de trece. Hasta aquí no hemos visto más que seis.

La *Vida* nos informa de que, siendo tan grande la admiración hacia Esquilo, los atenienses acordaron que se concediera coro, esto es, participación en el certamen anual

a todo el que representara obras de dicho autor con carácter póstumo [22], lo cual explica la mencionada consecución de triunfos *post mortem* (recuérdense las representaciones junto al sepulcro de Gela a que hemos aludido); algo distinto, y nada convincente, es lo manifestado por Quintiliano (*Inst. or.* X 1, 66), que el estilo esquíleo podía ser *sublimis et grauis et grandilocus,* a veces *usque ad uitium,* pero también *rudis* e *incompositus,* por lo cual sus compatriotas llevaron tras su muerte a los certámenes obras corregidas que ganaban muchas coronas.

Aristófanes, varios decenios después de la muerte de Esquilo, había visto al parecer 29 de sus tragedias; de sus comentarios a las anagnórisis de *Las Coéforas* y la *Electra* euripídea hablaremos en torno a la primera de dichas tragedias; las concomitancias entre pasajes de *Las Troyanas* de Eurípides, del 415, con otros del *Prometeo* (51 ss. = 39, 424 ss. = 953 ss.) y la aparición de este héroe en *Las Aves* (1494 ss.) también indicarían memoria reciente de una obra quizá ya remota; y, si entre el 440 y el 420, según diremos, se pintaron vasos relativos al drama satírico *Prometeo Pircaeo (Prendedor del fuego),* es porque la pieza acabaría de ser vista por entonces.

Una de las soluciones, en fin, al grave escollo cronológico de *Las Suplicantes* pasa por la hipótesis de que la didascalia papirológica se refiera a un concurso póstumo, y por la biografía de Euforión en el *Suda* sabemos que el hijo de Esquilo venció cuatro veces con obras inéditas de su padre, para lo cual sería óbice la laboriosidad increíble que revelaría en un hombre mayor el tener archivado ese colosal legado de dieciséis dramas.

[22] Poco más o menos lo mismo repiten varios escolios a Aristófanes, y también Filóstrato en el mismo pasaje, *Vita Ap.* VI 11, a que debemos la lapidaria frase sobre Esquilo luego copiada.

En cuanto al número total de las obras que haya podido escribir Esquilo, tampoco ésta es cuestión que debamos considerar resuelta. El *Suda* habla de noventa; la *Vida,* en un pasaje textualmente deteriorado, de setenta «y además unos cinco satíricos», expresión ambigua que ha producido infinidad de enmiendas, por ejemplo, la que supone setenta tragedias, veinte dramas satíricos y cinco dudosos (pero la proporción entre las tragedias y los dramas habría de ser siempre de tres a uno).

El códice M ofrece un catálogo de cuatro columnas con 18, 19, 18 y 18 títulos respectivamente; pero, como faltan al menos nueve obras atestiguadas por otras fuentes y como, por otra parte, aparecen en evidente duplicación *Phrýgioi* (que habría que suprimir) y *Phrýges,* se ha imaginado ingeniosamente que se ha perdido una quinta columna de 18 nombres, con lo cual tendríamos 17 (omitida dicha dualidad), 19, 18, 18 y 18, esto es, noventa, la cifra del *Suda.*

Pero los títulos conocidos quedan un poco cortos respecto a este guarismo como veremos. Mette, en su citada colección de fragmentos, da ochenta títulos y uno dudoso, *Tenes;* Radt, en la suya, conserva el mismo número de dramas y amplía los discutibles a tres (*Phrýgioi, Cicno, Tenes*); ambos coinciden en desatender una doble mención del catálogo mediceo, que distingue unas *Etneas* auténticas de otras apócrifas: se ha pensado que las primeras serían el texto de la mencionada representación siracusana y las segundas un original falsificado que correría por Atenas.

La cifra de 80 de Radt (que ofrece 281 fragmentos atribuibles a piezas concretas, 170 a inciertas y 38 de carácter dudoso, hasta un total de 489 que en realidad son bastantes más, pues muchos números presentan subdivisiones) pudiera llevarnos a cierta armonía en cuanto a la proporción

entre tragedias y dramas, ya que tanto él como más o menos Mette piensan que trece obras pudieron tener carácter satírico: *Licurgo,* tal vez *Las Nodrizas de Dioniso, Amimone, Los Dictiulcos, Cerción, La Esfinge, Los Teoros o Los Istmiastas (Peregrinos o Participantes en el Istmo), Circe, El León, Proteo, Los Heraldos* y quizá *Prometeo Pircaeo* y *Oritía.* Bastaría, en efecto, con que *Las Etneas,* lo cual es muy verosímil, hubiera sido representada aislada para que, al detraer trece de las restantes 79, quedaran 66 producciones no satíricas formando parte de 22 tetralogías, esto es, 88 obras. La diferencia hasta las 90 del *Suda* quedaría dada por la admisión en éste de *Las Etneas* apócrifas y los *Phrýgioi;* y faltarían, diferencia entre 79 y 88, los títulos de nueve dramas satíricos: este tipo de obras siempre fue peor atendido en copias y registros.

Las discusiones sobre el reparto tetralógico de estas en principio 66 más 22 obras son infinitas; y, desde luego, no hay muchas razones para suponer que toda la obra de Esquilo se ha estructurado por series uniformes en lo argumental. Schmid calcula que en las tetralogías temáticas no se encontrarán más allá de la mitad de los dramas de Esquilo; pero aquí vamos a adoptar, aun con bastantes reservas, criterios más optimistas y, por ello, más orientativos para nuestros lectores; todo ello valiéndonos una vez más del utilísimo esquema de Radt.

Parece en principio que podría llegarse a pensar muy tentativamente en 19 posibles tetralogías completas o incompletas que enumeraremos a continuación señalándolas con las letras A-S y dando los números 1-3 a las supuestas tragedias de cada serie y el 4 al no menos supuesto drama satírico.

A) Una atestiguada cronológicamente, como vimos, y de la que parece constarnos que aquí Esquilo por una vez (como iba a hacer Sófocles excepto en la *Telefea*, abriendo así paso a la tradición del monodrama que aún hoy domina nuestra escena) se salió del exigentísimo esquema que requería concatenación temática de varios miles de versos. No está, pues, claro que tengan relación los argumentos de *Fineo* (1), los conservados *Persas* (2), *Glauco Potnieo* (3) y el drama satírico, de argumento oscuro, *Prometeo Pircaeo* (4). Pero hay quien se ha esforzado en establecer tenues nexos entre las cuatro obras interpretadas el mismo día: Fineo, el rey tracio atormentado por las Harpías, era hermano de Cefeo, padre de Andrómeda, la liberada por Perseo, a quien con un juego etimológico se consideraba ancestro de los persas, y se relacionó con los argonautas, invasores del Asia en incursión que trataba de vengar Jerjes; Potnias estaba cerca de Platea; *Prometeo* era muy apto para conmemorar la purificación general que, después de la retirada de los persas, se hizo apagando todos los fuegos y encendiéndolos a partir de un ara de Delfos; etc. De todos modos el desentenderse más o menos de nexos argumentales era un tributo que tenía que pagar Esquilo si quería construir la singular obra histórica con que se proponía emular a Frínico.

B) También se ha visto que consta la fecha de la tetralogía a la que los modernos llaman a veces *Edipodea*, compuesta por *Layo* (1), *Edipo* (2), los transmitidos *Siete* (3) y el drama *La Esfinge* (4). Más adelante hablaremos por menudo de ella.

C) Lo mismo cabe decir de la famosímima *Orestea*, con las tres tragedias llegadas a nosotros (1-3) y *Proteo*, a que volveremos (4).

D) La citada *Licurgea* constaba de *Los Edonos* (1; el título es el étnico de un pueblo tracio; la obra describe la rebelión de Licurgo contra Dioniso y su castigo, tema que estaba ya en *Il.* VI 130 ss.), *Las Básaras o Basárides* (2), *Los Muchachos* (3, quizá un juvenil cortejo dionisíaco) y *Licurgo* (4), al que el drama volvía a poner en ridículo; pero no está del todo claro el fr. 124 R., donde, al parecer, el brutal rey bebe cerveza en los cráneos disecados de sus propios huéspedes.

E) La hoy discutidísima, como veremos, tetralogía de las hijas de Dánao, compuesta por *Las Suplicantes,* llegada a nosotros (1); *Los Egipcios* (2), *Las Danaides* (3) y el drama *Amimone* (4).

F) No menos debatido es el problema de las obras sobre Prometeo, que recibirán tratamiento posterior: el conservado y dudosamente esquíleo *Prometeo encadenado* (1), *Prometeo libertado* (2) y (3) *Prometeo Pírforo (Portador del fuego).*

G) Una serie sobre Aquiles, paralela al curso de la *Ilíada,* podrían formar *Los Mirmidones* (1; la famosa tropa escogida del héroe), *Las Nereides* (2; compañeras marinas de su madre Tetis) y *Los Friges* (esto es, troyanos) *o El Rescate de Héctor* (3; Príamo recibe su cadáver).

H) Otra correlativa acerca de la *Odisea* se compondría de *Los Psicagogos (Conjuradores de espíritus;* 1; bajada al Hades inspirada en el descenso a los infiernos de XI 23 ss.), *Penélope* (2) y *Los Ostólogos (Recogedores de huesos;* 3; los parientes de los pretendientes muertos acuden en busca de sus despojos) más el drama *Circe* (4).

I) Una trilogía sobre el gran padecedor de Salamina: *Ayante o El Juicio de las Armas* (1; los Atridas le decepcionan dando a Ulises las de Aquiles muerto), *Las Tresas (Tracias)* con el suicidio del héroe (2; el coro está constituido por cautivas de Tracia) y *Las Salaminias* o *Los Salaminios* (3; el título no está claro, pero sí que el coro acoge a Teucro al llegar éste a la isla natal de su hermanastro sin haberle podido salvar).

J) Nuevos temas iliádicos o postiliádicos: *Los Cares o Europa* (1; Zeus en figura de toro se une con la heroína fenicia y engendra con ella en Creta a Minos, Radamantis y Sarpedón, jefe este último de los licios, llamados aquí con el étnico de la vecina Caria, que acuden en auxilio de los troyanos; véase lo que más adelante diremos), *Memnón* (2; hijo de Titono y Aurora, aliado de Príamo y beligerante frente a Aquiles) y *La Psicostasia (Peso de las almas),* sobre la cual nos quedan por formular algunas precisiones (3; Zeus pesa a los contendientes en su decisiva balanza y a Memnón le toca en suerte el morir).

K) Más argumentos troyanos conectados en forma dudosísima: *Las Sacerdotisas* (1; quizá de Ártemis en relación con el sacri-

ficio de Ifigenia), *Los Talamopeos (Constructores de alcobas),* un completo enigma (2; si tiene que ver con *Il.* VI 242 ss., en que se describen las cincuenta alcobas de los otros tantos hijos casados de Príamo, poca relación puede haber con la muerte de la doncella), *Ifigenia* (3).

L) Una trilogía también muy problemática cuyo primer miembro no identificamos y a la que pertenecerían *Los Misos* (2; tal vez una historia que luego mencionaremos, la de Télefo, cuya madre Auge lo concibió en la arcadia Tégea por obra de Heracles y que llegó hasta Misia, donde le recogió como su padre adoptivo el rey Teutrante) y *Télefo* (3; el ya crecido príncipe es herido por los aqueos y se ve obligado a acudir a ellos para ser sanado por la herrumbre de la misma lanza que le alcanzó).

M) Si en el catálogo hay que leer *Lémnioi* y no *Lémniai,* podemos desentendernos de la leyenda, que mencionaremos a propósito de *Las Suplicantes,* en que Hipsípile y sus compañeras matan a sus maridos y suponer (1) un coro de habitantes de la isla de Lemnos, en que está *Filoctetes* (2; bastante mejor conocido que otras obras, como se dirá, gracias a la comparación, trazada en Dión Crisóstomo, LII 1 ss., entre las obras igualmente llamadas de los tres grandes trágicos).

N) Léase *Argeîoi* o bien *Argeîai* el título en el catálogo, la tragedia (1) se relacionaría con el ataque a Tebas y, si es femenino, más bien con Argía, esposa de Polinices e hija de Adrasto; *Los Eleusinios,* de cuyo argumento ya hablamos (2); *Los Epígonos* (3) son, desde luego, los vengadores de estos caídos acaudillados por Adrasto, tema que habremos de tratar en relación con *Los Siete;* el drama *Los Heraldos* (4), de que se volverá a hablar, admite conexión con cualquier incidente de estas pugnas.

O) El problema en cuanto a esta tetralogía báquica es complicado: *Penteo* (1) sería un modelo aún más ajustado que los citados *Edonos* para *Las Bacantes* euripídeas; *Las Xantrias (Despedazadoras,* pero luego se verá que podríamos traducir *Cardadoras),* en cuyo fragmento 169 R. habla Lisa, la Rabia, la divinidad funesta del *Heracles* de Eurípides, podrían terminar (2) donde *Las Bacantes* conservadas empiezan, con la retirada de las furiosas Ménades al Citerón y consiguientes ame-

nazas de Penteo; de *Las Bacas (Bacantes),* título idéntico al de Eurípides, nada sabemos (3), y es posible que su denominación encubra un doblete respecto a *Penteo, Las Básaras* o *Las Xantrias;* el drama *Las Nodrizas de Dioniso* o simplemente *Las Nodrizas* (4) describiría la infancia del dios. Pero hay otras piezas que podrían incrustarse en este complejo: *Las Arqueras* (muerte de Acteón, engendrado por la tebana Autónoe, hija de Cadmo, a manos de las seguidoras de Ártemis, que le castigan por haber visto desnuda a la diosa), *Atamante* (esposo de Ino, otra hija de Cadmo) y *Sémele o Las Hidróforas (Portadoras de agua),* referente a la tercera hija del fundador de Tebas (la cuarta es precisamente Ágave, madre y matadora de Penteo).

P) Si, contra lo que se dijo en M, se trata de *Las Lemnias* (1), a dicha tragedia seguiría *Hipsípile* (2) y a ésta tal vez *Némea* (3; ciudad adonde fue a parar la heroína tras el parricidio; pero el título puede significar *Los Juegos Nemeos);* el drama satírico (aunque no nos conste del todo su condición de tal) podría ser *Los Cabiros* (los argonautas, antes o después de visitar a las lemnias, desembarcan en Samotracia, isla de dichas divinidades); la tetralogía entera se ocuparía del mito de Jasón.

Q) Saga de Perseo: la primera tragedia no la conocemos; *Las Fórcides,* hijas de Forcis (2), son las horribles Grayas, a las que tuvo que dominar el héroe en su peregrinación; *Polidectes* (3), el hermano de Dictis, enamorado de la madre de Perseo y opresor de éste; *Los Dictiulcos* (4), el drama satírico en que los pescadores de Sérifos, isla de Dictis, recogen el arca en que navegan Dánae y Perseo niño.

R) Ciclo de Heracles: *Alcmena,* madre del héroe (1); *Los Heraclidas* (2; argumento en que se inspiró Eurípides para su tragedia homónima); falta la tercera obra; el drama satírico, *El León* (4), recogería la muerte del de Némea.

S) Ciclo de Ixión, rey de los Tésalos: *Las Perrébides* (1) son mujeres de la Perrebia, región de ese país en cuya capital Girtón reinaba el héroe; el drama relataría la forma artera en que éste mató a su suegro Eyoneo; *Ixión* (2) recogería el resto de la leyenda que suponía que, tras ser purificado el monarca

por Zeus de su crimen, intentó violar a Hera granjeándose un castigo eterno.

Como puede observarse, quedan sin clasificar *Las Helíades* (hijas de Helio, hermanas de Faetonte que lloran su muerte), *Los Cabiros* si no encajan en P, *Argo o Los Remeros* (es la nave de Jasón, de modo que podría pertenecer a P también), *Glauco el marino* (a cuyo argumento volveremos), *Calisto* (hija de Licaón transformada en osa por Ártemis), *Níobe* (hija de Tántalo cuya prole de ambos sexos fue asaeteada por Apolo y Ártemis ante la jactancia de la madre que comparaba su fecundidad con el escaso rendimiento de Leto), *Atalanta* (heroína arcadia que toma parte en la caza del jabalí de Calidón); *Las Cresas (Cretenses),* cuyo argumento sería parecido al de *Los Adivinos* de Sófocles (Políido el augur resucita a Glauco, hijo de Minos, el citado rey de Creta); *Sísifo fugitivo* (el tramposo rey de Corinto huyendo indebidamente de la muerte), *Sísifo arrastrador de la piedra* (el bien conocido castigo infernal), *Los Propompos (Participantes en la procesión;* tema desconocido), *Palamedes* (el célebre héroe injustamente condenado por los aqueos cuyo padre Nauplio, en venganza por ello, provocó, encendiendo engañosas hogueras, el naufragio de muchas naves que volvían de Troya); y, como dramas satíricos, *Cerción,* del que hablaremos en seguida, y *Oritía,* sobre la cual diremos algo más tarde. Nótese que carecen de drama satírico las trilogías F-G, I-M, quizá P y S.

La mayor parte de los fragmentos proceden de la tradición indirecta, pero no faltan los transmitidos por papiros en mucho menor número que los de Eurípides, pero con mayor abundancia que los de Sófocles: la segunda edición del catálogo de papiros literarios de Pack, de 1965, atribuye a los tres grandes trágicos, por orden cronológico, 31, 20 y 78 papiros respectivamente, y la proporción no habrá variado mucho con las aportaciones de los últimos veintiún años.

En 1961 (más adelante se hallará la cita) publicamos en las Actas del Congreso de Oslo un informe completo

sobre los papiros de Esquilo, autor sumamente relegado por la fortuna papirológica hasta 1932, fecha en que comenzaron los grandes hallazgos italianos y luego ingleses. Hemos comparado nuestros datos con los de la reciente colección de fragmentos de Radt y las novedades no son muchas.

El papiro esquíleo que se conoce desde hace más tiempo (1879) es (*Pap. Par.* E 7172) el de *Los Cares o Europa* (fr. 99 R.), que comprende veintitrés versos (la protagonista habla de cómo fue raptada, de los tres hijos que dio a Zeus y de la angustia que le causa el destino de Sarpedón; las dificultades de la cronología mítica y el testimonio de *Il.* VI 196 ss. obligaron a los mitógrafos posteriores a desdoblar al héroe de modo que hubiera un Sarpedón hijo de Zeus y Europa y otro nieto del primero a través de Evandro y nieto también de Belerofonte como parido por Laodamía).

En 1933 se publicó el *Papiro de la Sociedad Italiana (P.S.I)* 1208, con veintiún versos de *Níobe* (fr. 154 *a* R.) que pronto se hicieron notorios ante la discusión de varios de sus problemas: *a*) la heroína ha permanecido durante largo tiempo (quizá la tercera parte de la obra) silenciosa en escena, lo cual reclamó la atención de los antiguos (véanse la *Vida* y la sátira de Eurípides en Aristóf., *Ran.* 911 ss. con sus *sch.*), que compararon el silencio con otros llamativos de Esquilo en *Los Mirmidones* y *Los Friges* (podrían haber añadido el ciertamente menos prolongado de Casandra en *Agamenón*); *b*) existe polémica sobre si, al definir ella misma su actitud dolorosa, es posible que Níobe haya empleado una atrevida, pero no fea metáfora, «empollando a mis hijos muertos»; *c*) la atribulada semidiosa se queja de que la casa de ella y su marido Anfión ha sido aniquilada por los dioses, injustos respecto a los humanos (léase lo que diremos sobre *Los Persas* y *Agame-*

nón), a quienes primero inducen a pecar y luego castigan como pecadores, manifestaciones que parecieron impías a Platón (*Resp.* 380 *a*) y que provocaron una sátira del pasaje en Menandro (*Scut.* 412 ss.).

Varios papiros (*P.S.I.* 1209 y los de *Oxirrinco* 2256 fr. 72; 2161; 2255 frs. 21 y 20) han sido atribuidos con seguridad (frs. 46 *a-c* y 47 *a, c, b* R.) a *Los Dictiulcos:* los pescadores (el pasaje ha sido imitado por Aristóf., *Pax* 289 ss.) llaman para que las gentes vecinas les ayuden a halar la pesada red; acuden los sátiros, acogen con raras piruetas y carantoñas el raro artefacto, hablan al niño en afectuosos términos mientras él juega con sus monstruosos falos (ya dijimos algo de los dorismos) y asustan a Dánae (que alza sus quejas a Zeus en forma no muy distinta de la del famoso poema de Simónides, fr. 38 P.) con proposiciones eróticas. Los fragmentos son hoy frecuentemente citados, según se dirá, como muestras de la agilidad y el buen hacer poético con que Esquilo, al que podríamos suponer más adicto a los temas solemnes o pomposos, trata estos ligeros argumentos satíricos; Fraenkel ha dicho de ellos que figuran entre los más deliciosos pasajes de la poesía griega.

El *P.S.I* 1211 (fr. 132 *c* R.) presenta a Aquiles (lo mismo hallaremos en Euríp., *Iph. Aul.* 1348 ss.) en peligro de ser lapidado por sus fieles tropas, irritadas ante el forzoso descanso a que les somete la cólera del héroe: el Pelida, hablando a un compañero suyo, se expresa con gran arrogancia. Aunque se ha dudado en cuanto a la pertenencia del fragmento a Esquilo (Astidamente, Cárcino y otros escribieron tragedias sobre Aquiles), parece que el fragmento podría ser atribuido a *Los Mirmidones,* aunque no son imposibles *Las Nereides.* Ahora bien, la hipótesis positiva ha quedado reforzada por un verdadero complejo de

hallazgos y viejos textos: fr. 131 R. (*Pap. Ox.* 2163 fr. 1), anapestos, correspondientes desde luego al principio de la obra, que ya se conocían por Aristóf., *Ran.* 992, y el lexicógrafo Harpocración y en que alguien pregunta a Aquiles si no ve lo que sufren sus camaradas; fr. 132 R. (Aristóf., *Ran.* 1264 s., 1267, 1271, 1275, 1277), restos del coro que seguía a los anapestos, con reproches al héroe que no sale a la plaza al oír el tumulto que allí reina; fr. 132 *a* 2-7 y 9 R. (*Pap. Ox.* 2163, frs. 2-7 y 9), poco productivos; fr. 132 *a* 8 R. (fr. 8), donde siguen las censuras; fr. 132 *b* R. (combinación del *P.S.I.* 1472, que yo no conocía aún en Oslo, y *Pap. Ox.* 2163 fr. 11), en que Aquiles contesta a esas acusaciones, que ahora se ve que son del viejo Fénix, y recalca que, a pesar de las muchas necedades que está oyendo, lleva mucho tiempo callado (lo cual confirma la citada observación).

El *P.S.I.* 1210 y el 2160 de *Oxirrinco* (frs. 36-36 *a* y 36 *b* R.) son del *Glauco Potnieo.* El héroe, hijo de Sísifo, que mantenía en las beocias Potnias una cuadra de yeguas alimentadas con carne humana, acudió a los juegos fúnebres en honor de Pelias, rey de la tésala Yolco; la carrera fue ganada por Yolao, sobrino de Heracles (el papiro italiano recoge un fragmento de himno al vencedor claramente imitado por Aristóf., *Ran.* 1528; el fr. 38 R., de tradición indirecta, es parte de una viva descripción de la carrera que cita el cómico en el verso 1403 y que puede haber inspirado a Sófocles para sus célebres versos de *El.* 728 s.); a Glauco le devoraron allí mismo sus yeguas, enloquecidas por Afrodita porque, para mantenerlas en forma, su dueño no las dejaba copular.

El conjunto de papiros de *Oxirrinco* 2159 y 2255 frs. 12-13 (frs. 25 *a* y *c-d* R.) está lleno de problemas. No hay duda (el primer fragmento contiene versos ya conocidos

de antiguo) de que pertenecen a *Glauco el marino:* este pescador de la beocia Antedón, al probar una yerba de que gustaban los peces, sufrió una mágica metamorfosis y se tornó en un dios del mar arrojándose a él (así Paus., IX 22, 7) en el lugar que se llamó Salto de Glauco. Pero ni se sabe si puede tal vez tratarse de un drama satírico, lo cual tiene partidarios, ni si el trozo más largo, el primero, contiene una narración del propio pescador sobre su experiencia o el relato de un viejo boyero que ha contemplado la majestuosa aparición divina y al que un irrespetuoso joven acusaría de senil e imaginativa miopía.

Solamente un papiro, pero largo, aunque mal conservado (*Pap. Ox.* 2162, frs. 78 *a-d* R.) preserva trozos de *Los Teoros,* evidentemente un drama satírico (la ley métrica de Porson se incumple en el fr. 78 *a* 23 R.), muy interesante, pero sobre el que no hay grandes seguridades; copio casi literalmente parte de mi artículo noruego.

Los sátiros, acudillados por Dioniso, han acudido como teoros o peregrinos al templo de Posidón Ístmico. Allí alguien (quizá Sísifo, rey de Corinto y fundador de los juegos, a quien en un lugar suplicarían los sátiros que les saque de su miserable vida de pulpos reducidos a comerse sus propios tentáculos; Untersteiner pensaba que la obra podría formar parte de la misma tetralogía de *Atamante,* hijo de Éolo como Sísifo, y desarrollar un conflicto entre el mundo dionisíaco de la tiranía y la danza coral y el aristocrático de Posidón y los certámenes deportivos, cuyo defensor en la obra sería Teseo; pero también se ha sugerido que se trata de Dédalo, autor de las máscaras, quien quiere ser conducido en la nave de los sátiros a Creta, o Hefesto, expulsado del Olimpo) se ha dedicado a sublevarlos (un erudito del mundo oriental se ha apresurado a rastrear huellas de conflictos sociales) metiendo en sus cabe-

zas ideas nuevas, como la liberación o su posible éxito si participan en las pruebas (hasta el punto de que los futuros concursantes aceptan el reducir sus falos con la infibulación frecuente entre los atletas), y aportándoles regalos que les causen la usual euforia: máscaras artísticas muy parecidas a las fisonomías de cada uno, que los sátiros, siempre pícaros, clavan en las paredes del santuario como *antefixa* para que los demás competidores, aterrorizados ante aquella aparente colección de cabezas cortadas de enemigos, les dejen el camino libre en los concursos; y hermosas jabalinas de un tipo nuevo. Dioniso, citando tal vez un fragmento de una fábula de Arquíloco, les reprocha su defección y el perjuicio que le causan; los sátiros le llaman afeminado y cobarde; pero al final todo se arregla, porque la miedosa tropa ha terminado por inquietarse ante las imponentes y peligrosas armas.

Es delicado el enfoque del bello papiro 2164 de *Oxirrinco* (frs. 168 y 168 *a-b* R.). Aristófanes, en uno de los pasajes de *Las Ranas* (1344) que parodian a Eurípides, cita un verso que, según Asclepíades, habría sido imitado de lo que aquí se lee incompletamente en el fr. 168, 16 R., texto que considera el propio crítico como procedente de *Las Xantrias* de Esquilo (en cuanto al fr. 168, 17 R., lo hallamos en Plat., *Resp.* 381 *d*). Esto parecería asignar el papiro a dicha tragedia, pero ya antes dijimos que no existe seguridad ninguna sobre su argumento y ni aun sobre su nombre. La palabra significa en realidad *Las Cardadoras;* pero cardar, raer la superficie, no es despedazar, lo que alejaría el argumento del ciclo de Penteo, en el que, como dijimos, la obra puede que haya desarrollado una fase previa a la ira del rey (y, en efecto, un escolio a *Las Euménides* habla de *Las Xantrias* en relación con él y el Citerón). Cabe con todo que en realidad se trate de la

leyenda de las hijas de Minias, rey de Orcómeno, que, mientras las Bacantes retozaban en el citado monte beocio, se quedaron en casa hilando (o cardando lana) con el consiguiente castigo sucesivo; también resulta posible que las mujeres tebanas fueran pacíficas cardadoras a las que un frenesí súbito arrojó a aquel monte; y se ha extendido mucho, a pesar de Asclepíades y ahora de Radt, la teoría de que en realidad tengamos aquí un fragmento de *Sémele o Las Hidróforas*. Hallaríamos, pues, una apoteosis nupcial de Sémele con Zeus; los coriambos y anapestos iniciales serían restos de un himeneo augural; en el verso 16 aparecería Hera disfrazada de sacerdotisa mendicante y recitaría una larga monodia (prolongada hasta en los frs. 168 *a-b* R.) en hexámetros (también Sófocles exhibe este metro en *Filoctetes* y *Las Traquinias*) que habla de «las Ninfas, vivíficas hijas de Ínaco» (pero ¿qué tiene eso que ver con Tebas?) que han de favorecer (en relación con elementos lustrales del rito nupcial a que debería *Sémele* el segundo título) la presente boda. Se supone que, tras estas engañosas palabras, Hera convence falazmente a Sémele de que pida a Zeus la aparición con toda la majestad del trueno y el rayo que fulminará a la novia: las cardadoras serían sirvientes de la hija de Cadmo que tal vez intentaran defenderla frente a las asechanzas divinas. Pero otra alternativa, volviendo al tema del despedazamiento, sería la de que las Bacantes en algún momento visitaran en el Citerón el templo de la difunta Sémele, por cuya actitud pasional el coro se consideraría simbolizado frente a la casta Hera.

Es exiguo, pero intrigante el *Pap. Fay.* 2 (fr. 73 *b* R.) que contiene al parecer una palabra de la cual se nos había dicho que la utilizaba Esquilo en *Los Heraclidas*. Caben argumentalmente tres posibilidades: *a*) la pieza tra-

ta, como antes dijimos, el mismo tema de la posterior e igualmente llamada de Eurípides, y Euristeo, tras la muerte de Heracles, amenaza a sus hijos con quemarlos en su propia casa; *b*) si, en cambio tenemos aquí una posible fuente de *Las Traquinias* sofócleas, Heracles al morir cuenta tal vez a Alcmena cómo, al sentirse envenenado por la túnica fatal del centauro Neso, prescribió a sus hijos que le depositaran en la pira; *c*) cabe también, sin embargo, que, aun correspondiendo el papiro al primero de los argumentos citados, un Heracles deificado se aparezca *post mortem* a su amenazada prole para narrarles hechos pasados, entre ellos su propia muerte y cremación.

En cuanto a *Los Psicagogos,* se contaba ya de siempre con el fr. 275 R., el de la profecía de Tiresias a Ulises, del que se apuntó que pudo haber acicateado la fantasía de quienes discurrieran la rara muerte de Esquilo; también comentábamos (fr. 273 R.) la parodia que en Aristóf., *Ran.* 1266, hace Eurípides de un verso esquíleo en que se menciona un lago; ahora sobrevienen, en el *Pap. Colon.* 7963 (fr. 273 *a* R.), unos anapestos mal legibles, como cuadra a su condición de ejercicio escolar, con instrucciones dadas en buen estilo a Ulises por un coro de psicagogos para que, como en el poema homérico, atraiga a los muertos desde el lúgubre Averno, situado cerca de Cumas [23], junto a una fuente de la que sabíamos por Estrabón (V 4, 5) que con sus aguas, tenidas por procedentes de la Éstige, nadie se lavaba nunca las manos conforme a un epíteto que aquí se halla.

Otro fragmento papiráceo de cierta entidad que nos queda por recoger es el *Pap. Ox.* 2245 (frs. 204 *a-d* R.), restos

[23] Recuérdese que citamos esto como un posible elemento occidental en la obra de Esquilo; no parece que tenga razón un escolio al lugar citado de Aristófanes cuando piensa en la laguna de la arcadia Estinfalo.

de un canto coral que menciona a Prometeo. No han faltado filólogos que atribuyeran el fragmento a *Prometeo Pírforo* (el coro de dioses y diosas se alegra de la reconciliación del héroe con los Olimpios; o bien las Oceánides invitan a celebrar el descubrimiento del fuego), pero es más general el asignarlo al *Prometeo Pircaeo*[24], cuarta obra de la mencionada tetralogía no temática. En ese caso tendríamos un jubiloso himno de los sátiros, excitados[25] por el descubrimiento del fuego[26], tan insólito para estas bestezuelas, que alguna de ellas quiere besarlo, lo cual, en un fragmento conocido de antiguo (fr. 207 R.), impide alguien aconsejándole que escarmiente en el macho cabrío de una fábula de Esopo (35 P.) que se quemó la barba. Ni falta tampoco la pícara exhortación a las Ninfas para que se despojen de las vestiduras y participen en la gozosa fiesta.

Unos pequeños textos relacionados con el ciclo de Prometeo (frs. 188 *a*, 202 *a-b*, 208 *a* R. y págs. 306 y sig. de la obra de éste) carecen de trascendencia; no así (pues ante mies tan exigua cualquier aportación es útil) ciertos fragmentos mínimos procedentes de varias tragedias: *Pap. Berol.* 9780, del comentario de Dídimo a Demóstenes, con un verso de *Los Eleusinios* (fr. 53 *a* R.); *Pap. Herc.* 248 (en el *De pietate* de Filodemo se llama la atención sobre la especial teología del mencionado fragmento

[24] Con el mismo epíteto se designaba una tragedia de Sófocles, la de Nauplio, que se venga del modo dicho.

[25] Ejemplos paralelos los hemos visto en *Los Teoros* y *Los Dictiulcos* y aún podríamos añadir *Circe,* donde tan extravagantes metamorfosis zoológicas se contemplan, o *Proteo,* cuyo protagonista se entrega a proteicos y sorprendentes cambios, o *Los Icneutas* de Sófocles, con el estupor de la pintoresca tropa ante la lira que ha inventado Apolo.

[26] En algunos de los vasos citados se ve a los sátiros danzar encendiendo antorchas con la férula en el hueco de la cual ha traído Prometeo el prodigio a la tierra.

de *Las Helíades*); el *Pap. Cair. Zen.* 59651 refuerza el texto, ya conocido por ESTRABÓN (XIII 1, 70), del fr. 143 R., de *Los Misos;* a *Los Ostólogos,* y precisamente a su bien conocido fr. 180 R., en que Ulises se queja de que los pretendientes no sólo le han acometido con escabeles y patas de buey como en Homero, sino con el contenido de un humillante bacín, alude el *Pap. Herc.* 1074, de FILODEMO; dos palabras de *Fineo* contiene el *Pap. Ox.* 1087 (fr. 259 *a* R.), y un lugar de la misma tragedia es comentado por el *Pap. Herc.* 247, igualmente de FILODEMO (fr. 260 R.); otro texto filodémeo, del *Pap. Herc.* 242, arroja una mínima luz sobre el fr. 262 R., de *Las Fórcides,* y DEMETRIO LACÓN, en el *Pap. Herc.* 1014, habla de *Los Friges* (pág. 366 R.).

Una de las características más encomiables de la edición de Radt es su sobriedad en cuanto a atribuciones a Esquilo o a determinada obra. Algunos de los papiros que tentativamente asignaríamos al gran trágico en nuestro informe han desaparecido ahora como pertenecientes a Sófocles, Astidamante y otros trágicos y aun cómicos o líricos inlocalizables. Y al capítulo de *Incertarum fabularum fragmenta* han pasado no sólo textos insignificantes como los de *Pap. Herc.* 1012, de DEMETRIO LACÓN (fr. 317 *a* R.); el nuevo *P.S.I.* 1476 (fr. 331 *a* R.) y *Pap. Ox.* 2259 (fr. 415 *b* R.), sino también un complejo papirológico importante.

El fr. 8 del *Pap. Ox.* 2256 (relegado por Radt, como fr. 451 *n,* a los *dubia,* igual que otros más pequeños considerados en un principio como pertenecientes al mismo contexto, frs. 6-7 y 11-12, fr. 451 *s* R., y un largo canto coral que cita a Enialio y quizás el Parnaso, *Pap. Ox.* 2246, fr. 451 *c* R., sobre el cual apunta textualmente el nuevo editor *«Philoctetae» audacter adsignavit Görschen... «Circae» audacius Adrados*) canta los beneficios de la paz: las casas rivalizan en opulencia, se puede arar y sembrar, nadie teme ya el sonido del clarín guerrero, etc.

Resulta problemático, puesto que se duda incluso de su pertenencia a Esquilo, que el fragmento proceda de la misma obra que un *incertae fabulae* del reciente editor,

fr. 281 *a-b* R. (*Pap. Ox.* 2256 fr. 9), que ha adquirido cierta relevancia entre los comentaristas. Al principio habla Dice, la Justicia, que explica cuánto la honra Zeus, al lado del cual se siente satisfecha, y cómo el padre de los dioses la ha enviado al país en que la acción se desenvuelve. Sigue una esticomitia de preguntas sobre los métodos de Justicia y respuestas de ésta sobre la retribución que, en el momento oportuno, es asignada a las buenas o malas acciones de cada mortal. Finalmente, la diosa cuenta una especie de parábola: «Hera y Zeus tuvieron un hijo irascible, irrespetuoso, agresivo, que se deleitaba en el sufrimiento de los demás...» Aquí acaba el trozo: es de suponer que este personaje fue castigado o se arrepintió o las dos cosas. Ahora bien, resulta posible que el niño malo engendrado por la divina pareja fuera Ares, que hubo de ser juzgado, según lo dicho y lo que se dirá, ante el Areópago frente a la acusación de Posidón, quien le imputaba haber matado a Halirrocio, hijo del mismo y violador frustrado de Alcipa, hija del dios de la guerra; pero también se ha apuntado la idea de que el muchacho díscolo sea Heracles y, en ese caso, tal vez el fragmento pertenezca al drama satírico *Los Heraldos,* cuyo argumento ofrecería al semidiós maltratando brutalmente a unos enviados de Ergino, rey de los minias, que iban a Tebas con intención de reclamar un tributo.

El verso 28 estaba ya atestiguado entre los fragmentos de Esquilo; varios dorismos (piénsese en *Los Dictiulcos*) pudieran indicar un drama satírico, aunque no necesariamente el citado; y en los años de la aparición de los papiros estuvo en boga una atractiva teoría que sugería *Las Etneas:* Zeus envía auguralmente a Justicia para que presida la ciudad fundada por Hierón; los bienes de la paz serán disfrutados en Sicilia tras los años azarosos de Hímera

y Cumas; e incluso la probable sumisión de Ares nos recordaría los versos 10 ss. de la citada «hieroniana» *Pítica* I de Píndaro, en que el belicoso dios dormita a los acordes de la lira.

Acabamos de ver varios textos, reducidos por Radt al *status* de *fragmenta dubia,* que distan mucho de ser los únicos. A tal sección pasan míseros retazos papirológicos que yo conocía cuando redacté mi relación (*Pap. Ox.* 2737, 220 y 2506; frs. 451 *b,* 476 *a* y 489 R.) y, sobre todo, un heterogéneo complejo quizá no esquileo que, disperso en las letras *c-x,* constituye el fragmento 451 R. de los *dubia.*

Hemos hablado, dentro de este fragmento, de *c, n* y una parte de *s.* Ahora nos toca [27] pasar brevemente por *d* (*Pap. Ox.* 2247), *e-f* (*Pap. Ox.* 2248-2249; *Las Xantrias* o *Sémele;* el primero puede proceder de un diálogo lírico), *g* (*Pap. Ox.* 2250; *Los Teoros;* anapestos), *h* (*Pap. Ox.* 2251; puede ser coral, pues se detectan correspondencias estróficas y un parágrafo; una mujer acusa a Zeus Hospitalario de no haber sabido proteger a un hombre que practicaba la hospitalidad; ¿*Los Egipcios,* como se verá, o *Las Perrébides*?), *i* (*Pap. Ox.* 2252; *Prometeo Pírforo,* o mejor *Pircaeo,* porque hay una palabra de cuño satírico), *k* (*Pap. Ox.* 2253; tema troyano; alguien desea la reconciliación ¿con los de Troya? ¿con Aquiles?; el pasaje se parece a los principios de *Agamenón* y *Las Euménides* y, en todo caso, puede ser inicio de una tragedia; *Los Mirmidones, Ifigenia, Las Nereides, Los Friges, Cicno*), *l* (*Pap. Ox.* 2254; *Los Friges, Ifigenia, Cicno,* un supuesto drama satírico *Alejandro*), *m* (*Pap. Ox.* 2255; fr. 1, *Los Dictiulcos,* pero se cita, con cronología mítica imposible, a Peleo; frs. 9-11, *Edipo;* fr. 14, *Las Danaides,* pues los versos 20 y 24 podrían coincidir con el famoso y citado fr. 44 R.; fr. 31, *Los Mirmidones;* fr. 35, *La Esfinge*), *o* (*Pap. Ox.* 2256, frs.

[27] Perdónesenos la farragosa relación, pero es necesaria a quien de veras se interese por Esquilo; la mera cita de tragedias indica que alguien, con mayor o menor verosimilitud, ha asignado el texto a ellas.

51-53, *Tenes,* cita de la isla de Ténedos), *p* (frs. 59-60, *Prometeo Pircaeo* en función de varias palabras satíricas y una alusión a la llama; otro drama, *El León;* hay anapestos), *q* (fr. 71, *Ayante o El Juicio de las Armas,* o bien *Los Salaminios* o *Las Salaminias,* porque se habla de dicho héroe; también *Filoctetes;* coral), *r* (fr. 85; *Filoctetes,* con alusiones a un rencor; *Los Friges;* igualmente coral), *s* (fr. 10; *La Esfinge,* descripción de un monstruoso festín; *Fineo; Circe,* según dice Radt *temere* en opinión de Adrados; frs. 30 y 50, ciclo de Ayante, con el maltrecho título de una obra en el segundo; fr. 55, *Los Mirmidones* si hay coincidencia con el fr. 136 R., el Hades es mencionado; frs. 62-64 y 69, *El León,* con dos citas de dicho animal; frs. 75-77, *Ifigenia* o *Los Dictiulcos;* fr. 78, *Layo,* su nombre y mención de la encrucijada fatal; fr. 82, *Filoctetes,* alguien mendiga; fr. 83, *Los Friges,* posible esticomitia entre Aquiles y Príamo; fr. 84, *Los Friges* o *Filoctetes;* fr. 86, otra vez la primera de ellas; frs. 87-89, nuevamente *Filoctetes,* entre otras razones porque en el 88 puede haber coincidencia con el fr. 250 R.), *t* (*Pap. Ox.* 2257, *Las Etneas* y, más concretamente, la hipótesis de las mismas gracias a la cual sabemos, como se dijo, que el lugar de la escena cambiaba), *u* (*Pap. Heid.* 185; *Prometeo libertado* o *Pírforo; Los Eleusinios;* coral), *v* (*Pap. Ox.* 2256, fr. 4; argumento o hipótesis de *Layo;* los cinco primeros fragmentos de este papiro corresponden a este tipo de ayudas filológicas; a la de dicha tragedia pertenecen también los frs. 1-2, a lo cual hay que agregar la famosa referencia a *Las Suplicantes* que ahora trataremos), *w* (*Pap. Ox.* 2256, fr. 5, en efecto otra hipótesis, esta vez de *Filoctetes*) y *x* (*Pap. Ox.* 2255, fr. 42, que puede provenir igualmente de una hipótesis).

Veamos ahora, para rematar el capítulo de los papiros, un texto que, aun no relacionado con obras perdidas, sino con una transmitida por códices, merece ser tratado, porque su aparición en 1952 produjo una verdadera revolución.

Es el fr. 3 del *Pap. Ox.* 2256, un trozo de didascalia o hipótesis que acabamos de mencionar junto a otros semejantes. Los problemas planteados por él son muchos, pero de algunos de ellos podemos ahora prescindir. Hoy, tras larga polémica, parece claro que Esquilo obtuvo el primer premio con la tetralogía que hemos llamado E, cuyo primer componente eran *Las Suplicantes* (nuestro fragmento correspondería a uno de los dramas de la misma, no forzosamente el preservado): el segundo premio fue a Sófocles, quizá con *Los Pastores, Cicno* y otras dos piezas, y el tercero a un tal Mésato, del que sabemos que venció de dos a cuatro veces, la primera de ellas poco después del 468, y a quien citan un escolio a Aristófanes y un lugar de una carta espuria de Eurípides.

Ahora bien, hay que preguntarse en qué año ocurrió ello. Si, como se dijo, es dudosa la afirmación de que Sófocles no compitió hasta el 468 y admitimos que pudo, en cambio, presentarse el 470, éste y el 469 son años posibles; no, por el contrario, el 468 y 467, que son los de *Triptólemo* y *Los Siete*. La primera línea del papiro comienza enigmáticamente con un incierto *en tiempos de(l) ar-* que puede equivaler en su final a *del ar(conte tal o cual),* y entonces la cronología resulta muy problemática, o a *de Ar(quedémides)*, con referencia al arconte de 463. La competición citada se ha desarrollado, pues, entre el 470 y el 463, con preferencia para este año (que, dicho sea de paso, invalidaría la conjetura de Merkelbach sobre el interés hacia Egipto de *Las Suplicantes* en función de las noticias llegadas a Atenas acerca de la rebelión de Ínaro contra los persas, pues ésta no parece que comenzó hasta el 460 para terminar hacia el 454; en todo caso, lo que se observaría en el país africano sería la inquietud antipersa precursora de más graves sucesos); ninguna de las teo-

rías aducidas en sentido contrario [28] ha encontrado asenso; y, por consiguiente, es necesario revisar las concepciones previas (a ello iremos en el tratamiento concreto) según las cuales la tragedia habría sido escrita antes de Maratón o al menos de Salamina: se trataría, en opinión general, de una especie de arcaico, hierático y monótono oratorio sin prólogo, con diálogo mínimo, pocos actores en escena, los infinitos coreutas de que se hablará, una alusión en 625 ss. a la citada derrota de Argos y un estilo («mezcla de cándido frescor y seco preciosismo», dice Mazon) acorde con esas fechas, pero no fácilmente explicable en comparación con los de *Los Persas,* estrenada nueve años antes, *Los Siete,* cuatro antes, y la *Orestea,* cinco después. La nueva datación dejaría así, por lo que atañe a lo estilístico, envueltos en una espesa niebla, sin otra apoyatura que los fragmentos de tradución indirecta, nada menos que los cincuenta y tres primeros años de la vida de Esquilo, aunque varios opinan que *Oritía* pudo haber sido compuesta en conmemoración de la fundación, poco después del 480, de un santuario (Heród., VII 189, 3) que honraba al viento Bóreas, esposo de la heroína (hija de Erecteo, rey de Atenas), cuya intervención a favor de los atenienses y contra los persas fue decisiva en la batalla del Artemisio.

[28] *Las Suplicantes,* omitidas en la parte rota del papiro, serían muy anteriores a *Las Danaides* y *Amimone,* éstas sí mencionadas, con *Los Egipcios,* también desaparecidos; la tragedia, llena de amistad hacia Argos como se dijo, llevaba ya escrita muchos años, pero después de 494, fecha de la derrota de los argivos ante Cleómenes, las circunstancias no hacían aconsejable su estreno, mientras que el 463, próxima una nueva alianza con aquella ciudad, el poeta juzgó oportuno sacar el viejo original de su cajón; de lo que aquí se habla es de una reposición de la pieza; o de un estreno sólo en Atenas; o de una de las representaciones póstumas en que, como dijimos, triunfó Euforión, y se añade al respecto que el arconte del 453 se llamaba Aristón, el del 418 Arquias y el del 415 Arimnesto.

No deberíamos despedirnos de las obras perdidas de Esquilo sin dar a conocer una curiosa e inédita investigación estadística a que nos hemos dedicado en relación con los títulos de las mismas. En efecto, puesto que, como luego se dirá, la evolución de la técnica dramática, desde Tespis hasta la época imperial, fue constantemente poniendo de relieve a los personajes y al diálogo y descuidando más y más las partes corales, probablemente restos de los ditirambos dionisíacos que en principio constituían el núcleo de las representaciones, era de esperar que la presencia de títulos plurales (esto es, actuaciones del coro como potencia muy agente) o singulares (con nombres de los principales héroes o también denominaciones abstractas) en un determiando autor constituyera llamativo índice de una tal tendencia. Y nuestros cálculos no nos han decepcionado.

Tomando como base el volumen I de los *Tragicorum Graecorum Fragmenta* que se mencionará y que la meticulosidad de Snell ha hecho tan fácil de manejar, hallamos, para las obras de autor conocido o *adespota,* en los siglos VI-V, diez plurales de 19 dramas, esto es, un 52 %; en el V, 11 de 89, un 12 %; en el IV, con acentuación del rápido declive, nueve de 93, un 9 %; las épocas helenística y romana traen consigo una cierta reacción arcaizante (muy conspicua en los porcentajes de Licofrón, del siglo III, con cinco de 16, un 31 %, y Timesíteo, de edad incierta, pero tardía, con tres de nueve, un 33) que eleva la cifra al 16 % en el III (seis de 36) y al 14 en el II-I (cuatro de 27). La proporción total es de 46 plurales entre 301 piezas de autor atestiguado o no, es decir, un 15 %.

Ahora bien, Esquilo (tomando como base 79 obras del cálculo de Mette, pero la variación será mínima con los datos arriba expuestos) ofrece 41 plurales, lo que arroja un 51 % (o un 48 % si se prefieren las denominaciones alternativas *El rescate de Héctor, Europa, Sémele*), perfectamente coherente con las cifras de los siglos VI-V, lo cual, puesto que él trabajó exclusivamente en el último, nos lo muestra bastante apegado a los módulos arcaicos; también Sófocles, con 31 plurales, un 26 %, de 119, queda anacrónicamente por encima del citado 12 % del V; y, en cam-

bio, Eurípides, con 11 (pero, lo que es curioso, nada menos que cinco conservados) de 78 dramas y un 14 %, se muestra, en esto como en todo, un perfecto hijo de su siglo.

Señalemos, para terminar, tres tipos especiales de títulos en plural. Aquellos en que la denominación no corresponde al coro (bien lo sepamos, como en *Los Siete,* cuya masa coral está compuesta por mujeres tebanas, o en *Los Heraclidas* de Eurípides, en que consta de ancianos de Maratón, o bien lo supongamos, pues difícilmente podrán cantar de modo colectivo en Esquilo los pequeños grupos divinos de *Los Cabiros* o *Las Fórcides* y es muy dudoso que lo hagan *Los Epígonos;* lo mismo debe de ocurrir con títulos sofócleos, *Los Aléadas, Los Antenóridas, Los Epígonos,* o euripídeos, *Los Teménidas, Las Pelíades*); aquellos en que el coro desempeña un papel activo (en Esquilo *Las Lemnias, Las Bacantes, Las Xantrias, Las Básaras* y la trilogía entera de las hijas de Dánao, así como también *Las Euménides* y seguramente *Los Heraclidas;* otro tanto cabe decir de *Las Lemnias* y quizá *Los Adivinos* de Sófocles y de *Las Bacantes* y *Las Suplicantes* de Eurípides); y el grupo abundante en que los coreutas quedan reducidos a un papel pasivo de comentario y toma de postura moral (*Las Coéforas, Los Persas, Las Traquinias, Las Fenicias, Las Troyanas*).

Las siete obras conservadas de Esquilo (la «héptada») deben el haber llegado a nosotros a la iniciativa que, hacia el año 100 d. C. [29] y por obra de inteligentes, aunque pesimistas eruditos (anónimos hoy para el caso de los trágicos, mientras que en el de Aristófanes sabemos que el excerptor se llamaba Símaco), creó, con base en el mágico número siete (salvo para el gran cómico, de quien se preservaron once comedias) y felizmente con acierto (según nos permi-

[29] Fechas en que, por fortuna, ya andaban por Egipto y otros lugares muchos papiros del total de sus obras dramáticas, de los que no pocos, como hemos visto, se han salvado.

te deducir la relativa inferioridad estética de la mayor parte de lo conservado en papiros respecto a lo íntegramente salvado), una selección provista de escolios, argumentos, etc., en que se centraría la enseñanza escolar y que, en el ambiente de depauperación intelectual de los siglos sucesivos, terminaría por monopolizar los escritorios de los copistas relegando al olvido casi total más de 250 tragedias y comedias de los cuatro grandes dramaturgos. Ello sin contar la inmensa cantidad de obras de sus colegas menores: acabamos de hablar de 301 títulos conocidos de dramas no esquíleos, sofócleos o euripídeos.

Ha sido una verdadera suerte el que la ininterrumpida copia de los últimos siglos del Imperio romano y de todo el bizantino hasta la invención de la imprenta nos haya preservado siete bellas tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides (que en este caso eran *Alcestis, Andrómaca, Las Fenicias, Hécabe, Hipólito, Medea, Orestes,* a las que vinieron a sumarse, de un modo u otro, *Las Bacantes, Las Troyanas,* el dudoso *Reso* y los nueve llamados «dramas alfabéticos», *Helena, Electra, Heracles, Los Heraclidas, Las Suplicantes, Ifigenia en Áulide, Ifigenia entre los Tauros, Ión, El Cíclope*), no sin que en los siglos siguientes, como vamos a ver, este tesoro haya vuelto a correr serios peligros.

Los papiros que contienen textos de las tragedias conservadas de Esquilo son escasísimos: *Pap. Ox.* 2178 (*Ag.*, núm. 20 del catálogo de PACK), 2179 (*Sept.*, 21 P.), 2334 (*Sept.*, 22 P.), 2333 (*Sept.*, 23 P.); quizá letras sueltas de *Sept.* en *Pap. Ox.* 2255, frs. 28-30; restos mínimos de *Las Coéforas* y *Los Persas* en *Pap. Hib.* 172; de la primera, en el *Pap. Vat. Gr.* 11 *v.*, de Favorino.

Pasemos ahora a los códices esquíleos (que son 133 repartidos por las dos Alemanias, Austria, España como se verá, Francia, Grecia, Holanda, Italia, el Reino Unido, Sui-

za, Turquía, la U.R.S.S. y el Vaticano), para los cuales seguiremos al excelente libro, luego mencionado, del filólogo polaco exiliado Alexander Turyn, a quien conocimos laborando afanosamente en bibliotecas italianas y para el cual sirvan estos párrafos de merecido y humilde homenaje: la primera edición de su obra la reseñamos hace nada menos que 42 años, en *Emerita* XI (1943), 234-241.

Turyn parte de un arquetipo medieval uncial de la héptada (ω) que, en la transliteración general de los siglos IX-X, produjo un hiparquetipo minúsculo μ, el cual, por lo visto, aún existía en el siglo XIII, aunque naturalmente no hoy. De él procede una venerable reliquia ésta sí existente, el *Mediceus* (M), códice 32, 9, de la Laurenciana de Florencia, de los siglos X-XI, que no más tarde de 1423 fue comprado en Constantinopla por Niccolò de Niccoli para el gran humanista y bibliófilo Giovanni Aurispa, el cual contiene también, escrito por cuatro manos distintas, a Sófocles y Apolonio de Rodas con medios auxiliares como argumentos y los citados *Vida* y catálogo de las tragedias de Esquilo. Ahora bien, a este manuscrito, a causa de un desdichado accidente ocurrido antes de su llegada a Italia (y de cuyos efectos no se salvaron sus muchas copias o *apographa,* que aquí interesan menos), le faltan, entre los folios 134 y 135, ocho que contenían *Ag.* 311-1066; y, entre el 135 y 136, otros seis en que se hallaban *Ag.* 1160-1673 (es decir, hasta el final), el argumento de *Las Coéforas* y unas pocas líneas iniciales de esta tragedia, que hoy se edita considerando como versos 1-9 lo transmitido por Aristóf., *Ran.* 1126-1128, 1172-1173, y escolios a Píndaro y Eurípides, y como número 10 al primero que conserva el folio 136 *r.* de M. Menos mal que uno de los mejores representantes de la clase π, a que ahora nos referiremos, el códice V, *Gr.* 653 de la Marciana de Venecia,

copia con otras cosas *Ag.* 1-348, lo cual sirve como fuente capital del principio de la primera laguna citada, 311-348. Por lo demás, M es testimonio único, según veremos, para *Las Coéforas* (salvo el citado inicio irremisiblemente perdido) y *Las Suplicantes,* lo cual es causa de que, como ocurre en carencias similares, estas tragedias, no fáciles ya de por sí, sobre todo la segunda, ofrezcan inmensos problemas críticos.

Ahora bien, no fue μ el único descendiente de ω, sino que Wilamowitz aisló un grupo al que llamó Φ y que actúa como hiparquetipo solamente de tres tragedias, la llamada «tríada», el producto de una nueva y dolorosa reducción escolar, efectuada en época bizantina, que no llegó a producir tan letales efectos como la anterior. Este nuevo canon parece que, por lo que toca a Sófocles y Eurípides, se proponía conservar, para ilustración sobre todo mitológica de los alumnos, un drama del ciclo de Troya *(Ayante, Hécabe),* otro de la casa de los Atridas *(Electra, Orestes)* y un tercero del ciclo tebano *(Edipo rey, Las Fenicias).* De Aristófanes se seleccionaron, esta vez con peor orientación estética, *Las nubes, Las Ranas* y *Pluto*; de Esquilo, acerca del cual podemos decir lo mismo, *Los Persas, Prometeo* y *Los Siete.*

Φ se divide en dos familias π y β: los dos más interesantes representantes de π son el manuscrito *Gr.* 2787 de París y el citado véneto; los de β, el *Palat. gr.* 18 de Heidelberg, el *Gr.* 2785 de París, el 508 de la Biblioteca Sinodal de Moscú y el *Laurentianus* 31, 3, de Florencia.

Pero una vez más, afortunadamente, no quedó ahí la cosa: aparte de la recensión del sabio bizantino Tomás Magíster, terminada antes del 24 de febrero de 1299 (θ dividida en ρ y σ), y de otra «posttomana» (ζ) afín a π, ha

dejado huellas profundas en el texto esquíleo la labor abnegada de Demetrio Triclinio, a quien, con motivo de su centenario [30], hemos celebrado recentísimamente en *Emerita* LIII (1985), 15-30. En Nápoles [31] se conserva un autógrafo suyo que contiene la tríada con *Agamenón* y *Las Euménides,* de modo que ya tenemos ahí suplida la penosa falta en M de *Ag.* 349-1066 y 1160-1673, a que aludíamos. Este códice estaría copiado de otro también autógrafo de dicho editor (τ), procedente de ω a través de un perdido ψ, en que habría influido θ; de τ se habrían copiado también no sólo el citado manuscrito napolitano, sino igualmente el códice salmantino de que vamos a tratar y el *Laurentianus* 31, 8, con el *Marcianus* 663. Merecen, pues, cierta confianza, especialmente a falta de textos mejores, las lecciones triclinianas.

No es despreciable la aportación española a la codicología de Esquilo. Los manuscritos que importan, al respecto, son cinco: Md (Escorial 135, *Las Suplicantes* con escolios, del XVI), N (Madrid, Bibl. Nac. 127, la tríada con escolios antiguos, del XIV), Vc (id. 164, escolios a la tríada, del XVI), Ha (id. 74, tríada con glosas, escolios y argumentos, del XIV) y E (Salamanca, Bibl. Univ. 233, partes de *Prometeo, Las Euménides, Los Siete,* una *Vida,* argumentos, escolios, del XV). Los tres primeros son antiguos. Md es copia directa de M; N constituye un buen espécimen de π y Vc una copia mediocre e indirecta dentro de π también. Ha es antiguo (de β), pero está contaminado por la revisión de Magíster; lo mismo ocurre con E en *Prometeo* y *Los Siete,* pero el texto de *Las Euménides* en el propio E procede, como decíamos, del grupo tricliniano τ.

[30] Nació alrededor de 1280 y ahora se conoce Tesalónica como su ciudad natal.

[31] Manuscrito II F. 31, de la Biblioteca Nacional.

Finalicemos nuestra sección consagrada a la obra de Esquilo transmitiendo otras curiosas estadísticas propias e inéditas sobre sus siete obras conservadas.

El total de los versos de las 32 tragedias y el drama satírico llegados a nosotros asciende (siempre *cum mica salis,* porque hacen el cómputo difícil las *antilabaí* o versos partidos entre dos o más interlocutores, las irregularidades de numeración en los coros, las infinitas propuestas de deleciones de pasajes) a 44495: de ellos corresponden 8117 a Esquilo (un 18,24 % del total), 10341 a Sófocles (un 23,24 %) y 26037 a Eurípides (un 58,51 %).

La tragedia más larga es *Edipo en Colono* (1779 versos), seguida por *Las Fenicias* (pero en la parte terminal hay elementos espurios), *Orestes, Helena* y *Agamenón* (1673). Las demás piezas de Esquilo figuran al final de la lista en cuanto a longitud (*Prometeo,* 1093; *Los Siete,* 1078, aunque en su éxodo también hallamos versos apócrifos; *Los Persas,* 1077; *Las Coéforas,* 1076, pero hemos visto que falta algo al principio; *Las Suplicantes,* 1073). A continuación se intercala una obra de Eurípides, *Los Heraclidas,* posiblemente incompleta, con 1055; volvemos a Esquilo con *Las Euménides,* 1047; y cierra la relación una vez más Eurípides con *Reso* (996, carente de prólogo y quizá no genuino) y *El Cíclope* (709, drama satírico más breve como todos los de su género).

El promedio por tragedia de los versos de Esquilo es de 1159 o, excluyendo el muy largo *Agamenón,* 1074 frente a 1477 en Sófocles y 1370 en Eurípides.

Los versos corales (11329) ascienden a un 25,4 % del total de la obra trágica. Esquilo, con 2935 (36,1 %), se coloca muy por encima de ese promedio general, contrariamente a Eurípides (6128 = 23,5 %) y Sófocles (2266 = 21,9 %). El drama más bajo con mucho de todos en cuanto a importancia del coro (y esto es digno de reflexión por lo que toca a genuinidad) es *Prometeo,* con 16,4 % (180); los otros seis figuran a la cabeza de la relación total: *Las Suplicantes* (531 = 49,4 %), *Los Siete* (496, 46 %), *Los Persas* (415 = 38,5 %), *Agamenón* y *Las Coéforas* (592 y 380, ambas 35,3 %) y *Las Euménides* (341 = 32,5 %).

Ahora bien, en las tragedias no existe una división exacta entre lo coral y lo no coral: los personajes cantan, el corifeo recita. Hemos, pues, computado también la proporción entre los versos que corren a cargo de los personajes o del corifeo y coreutas. Estos últimos son 3641 en Esquilo (44,8 %, con ocho puntos de subida respecto al porcentaje de los versos líricos, lo cual quiere decir que el corifeo recita muchos trímetros yámbicos, tetrámetros trocaicos catalécticos y anapestos); 2175 en Sófocles (21 %, sin variación sensible); y 5520 en Eurípides (21,2 %, con dos puntos de descenso, lo que significa que los personajes cantan mucho). Los promedios parciales para Esquilo son 60,2 % de *Las Suplicantes,* 50,4 % de *Agamenón* (así en estas dos tragedias corresponde al coro más de la mitad de la ejecución), 49,9 % de *Los Siete,* 46,3 % de *Los Persas,* 43,3 % de *Las Euménides,* 42,2 % de *Las Coéforas* y 18,6 % de *Prometeo* (única tragedia esquílea en que retrocede el coro, lo cual también da que pensar).

No hay más que cuatro obras conservadas en que los personajes no canten, y de ellas dos son de Esquilo, *Las Euménides* y *Los Siete,* acompañadas por *Los Heraclidas* y *Medea.* En *Agamenón* canta Casandra; en *Las Coéforas,* Orestes y Electra; en *Los Persas,* Jerjes; en *Prometeo,* muy brevemente el protagonista (114-119) y más por extenso Io; en *Las Suplicantes,* el heraldo.

Pasando ya al capítulo concreto de los trímetros yámbicos, el número total de éstos es de 29936, con un 67,2 % del texto; en Sófocles, con 7615, el porcentaje es del 73,6 %; en Eurípides, con 17992, del 69,1 %; en Esquilo resulta menor, con 4329, del 53,3 %. Los porcentajes parciales son mayores (una singularidad más) en *Prometeo* (70,8 %, con 774) y van descendiendo en *Las Euménides* (61,9 %, con 649), *Las Coéforas* (57,8 %, con 623), *Agamenón* (52,1 %, con 873), *Los Siete* (46,1 %, con 498), *Las Suplicantes* (45 %, con 483) hasta *Los Persas* (39,8 %, con 429).

En cada tragedia de Esquilo hay un solo núcleo de trímetros superior a 150 versos o algo inferior a ellos: destacan *Los Persas,* con 242 trímetros seguidos (290-531), *Las Coéforas,* con 142 (164-305), y, en el extremo opuesto, *Los Siete,* en que la máxima tirada trimétrica es la del prólogo, con 77.

En cuanto a prólogos precisamente, este elemento no existe en *Los Persas* ni en *Las Suplicantes*; el más largo es el de *Las Euménides* (142), al que siguen en prolijidad *Prometeo* (87), *Los Siete* (77 como acaba de decirse), *Agamenón* (39) y *Las Coéforas* (21, pero con lagunas según se indicó). Tres de estos prólogos contienen diálogos (como en seis tragedias de Sófocles, salvo *Las Traquinias* que empiezan con una resis, y como nunca en Eurípides), *Las Euménides* (con breves intervenciones del coro), *Prometeo* y *Los Siete*; en *Agamenón* y *Las Coéforas*, el guardián y Orestes son los únicos prologuistas.

La tragedia que comprende más versos intercalados del corifeo en los episodios es *Agamenón* (160), seguida de *Las Euménides* (99), *Las Coéforas* y *Las Suplicantes* (79), *Prometeo* (54), *Los Siete* (32) y *Los Persas* (11). Esquilo se distingue por la longitud relativa de estos parlamentos (en toda la obra sofóclea no hay nada superior a los siete trímetros de *Oed. Col.* 486-492); tiradas de seis trímetros hay en *Ag.* 258-263, 1643-1648, *Sept.* 369-374, 677-682; de ocho, en *Eum.* 299-306; de diez, en *Eum.* 244-253; nada menos que de catorce, en *Ag.* 489-502, hermoso y largo anuncio de la llegada del mensajero; y aún quedan aparte los famosos 24 trímetros de *Ag.* 1348-1371 a que volveremos, doce pareados recitado cada uno por un coreuta.

El total de tetrámetros trocaicos catalécticos de la tragedia es de 769 (1,7 %), repartidos entre Esquilo (142, curiosamente con el mismo porcentaje), Sófocles (27 = 0,2 %) y Eurípides (600 = 2,3 %). Las únicas tragedias esquíleas que contienen este metro son *Agamenón* (28, nueve del corifeo y diecinueve de los personajes) y *Los Persas* (114, 28 del corifeo, de ellos los once seguidos de 215-225, y 86 de los personajes).

El número total de anapestos de Esquilo es de 637 (419 del corifeo y 218 de los personajes), con un 7,8 % (Sófocles, con un 3,9 %, alcanza 409; Eurípides llega a un 4,1 % y a 1075; la tragedia engloba a un 4,7 % y a 2121). El reparto por dramas es de 180 *(Agamenón)*, 139 *(Prometeo)*, 119 *(Los Persas)*, 73 *(Las Coéforas)*, 59 *(Las Suplicantes)*, 57 *(Las Euménides)* y sólo diez *(Los Siete)*. En tres tragedias *(Las Coéforas, Los Siete, Las Su-*

plicantes) los personajes no recitan anapestos; *Agamenón* se distingue por los 139 a cargo del coro, entre ellos los bellísimos 40-103.

Las tragedias de Esquilo terminan de formas diversas: *Prometeo,* con catorce anapestos del protagonista, luego diremos por qué; *Agamenón,* con un altercado en tetrámetros entre el corifeo y los asesinos; *Las Euménides, Los Persas* y *Las Suplicantes,* con éxodos más o menos rituales del coro; de *Los Siete* nos vedan decir nada los indicios de apocrifez final; en *Las Coéforas* el corifeo, durante la retirada del coro, lanza al público doce anapestos reflexionando sobre lo sucedido y excitando la curiosidad del auditorio ante el futuro como lo haría cualquier obra moderna en episodios.

El más largo de los párodos esquíleos es el de *Agamenón* (154 versos, una tríada y cinco estrofas y antístrofas) seguido de los de *Las Suplicantes* (135, ocho estrofas y antístrofas), *Los Siete* (103, un canto astrófico y tres estrofas y antístrofas), *Los Persas* (75, seis estrofas y antístrofas), *Prometeo* (65, dos estrofas y antístrofas), *Las Coéforas* (62, tres estrofas y antístrofas y un epodo) y *Las Euménides* (36, tres estrofas y antístrofas).

Pequeños cantos sueltos anotamos en *Ch.* 152-163 y *Prom.* 687-695. El total de los estásimos trágicos conservados es de 105, de los cuales 59 aparecen en Eurípides, 25 en Sófocles y 21 en Esquilo. De éstos hallamos cuatro en *Las Suplicantes,* dos en *Las Euménides,* tres en cada una de las restantes tragedias (siendo de notar la estructura atípica de *Los Persas,* cuyo primer estásimo no comienza hasta el verso 548): el más largo es *Sept.* 832-960, con 129 versos, seguido por *Ag.* 367-488 (122) y 681-781 (101).

Cuatro de estos veintiún estásimos se componen de dos estrofas y antístrofas; en otro se agrega a ellas un epodo; cuatro constan de tres estrofas y antístrofas; en tres se añade a este esquema un epodo; cinco y tres, respectivamente, aumentan a cuatro y cinco el número de las estrofas y antístrofas; uno solo (*Prom.* 887-906, otra peculiaridad) se conforma con una tríada.

En cuanto a diálogos líricos y su posición respecto a los estásimos, que nuestra notación abrevia, se registran cuatro en *Los Siete* (DSDDSSD) y *Las Suplicantes* (DSSSDSDD), tres en *Las Euménides* (SSDDD) y *Los Persas* (DSSDSD), dos en *Agamenón* (SSSDD, como *Orestes*) y *Las Coéforas* (DSSDS, como *Ayante*) y uno (última rareza aquí mencionable) en *Prometeo* (SSDS).

Esquilo, creador de la tragedia

Se nos acusará tal vez de plagiar el título del libro de Murray más adelante citado: tendríamos en todo caso que reprochar también al gran filólogo británico el haber imitado el «padre de la tragedia» del lugar citado de Filóstrato y aun a éste el haberse basado en el *pater historiae* aplicado a Heródoto por Cicerón (*Leg.* I 1, 5). Lo que resulta desde luego evidente es que la aparición de Esquilo [32] constituye un avance gigantesco en la evolución de las representaciones teatrales; pero procede ahora que demos un paso atrás para ver cómo era lo existente antes de él.

Las didascalias del tomo I de los *T. G. F.* comienzan en 535-532, diez años antes del nacimiento de nuestro poeta, con el primer certamen de carácter público, en que actuó Tespis; siguen con la primera competición de Quérilo (523-520), la primera victoria de Frínico (511-508) y luego ya ese primer concurso de Esquilo con Prátinas y Quérilo, algo posterior al 500, de que hemos hablado.

No mucho podemos decir del casi mítico Tespis, hijo de Temón, del demo de Icaria: que andaba por el Ática dando repre-

---

[32] Díganlo, entre otros muchos, los elogios de Valerio Máximo, que, en su lugar citado, lo califica de *principium fortioris tragoediae*, o Macrobio, *Saturn.* V 22, 12, que lo considera *eminentissimum tragoediarum scriptorem*.

sentaciones populares con su legendario carro [33]; que quizá fue el interés despertado por sus «tournées» lo que impulsó a Pisístrato a regular los certámenes; que a ello contribuyó también la dignificación del espectáculo debida a este gran innovador frente a las primitivas funciones rurales de Dioniso (Dioscórides, *Anth. Pal.* VII 410, en epigrama que forma «pendant» con el citado a propósito de las invenciones de Esquilo), con modestos premios como un macho cabrío [34] o un cesto de higos; que Tespis probablemente «inventó» el primer actor, es decir, dio relieve a la oposición entre el coro representado por un corifeo [35] y un actor [36]; que actuaba personalmente, al principio albayaldándose la cara, después recurriendo a máscaras de tela; que, si Plutarco (*Vita Sol.* XXIX 6) no nos engaña, provocó en sus principios las iras del viejo Solón, a quien parecía que la costumbre de mentir los actores iba a infestar la ciudad entera; y también se conservan los títulos de cuatro tragedias suyas (*Los Juegos de Pelias o Forbante, Los Sacerdotes, Los Muchachos, Penteo,* que sería el primer tratamiento de un mito realmente báquico) y cinco textos presumiblemente apócrifos.

No es tampoco gran cosa cuanto sabemos del ateniense Quérilo: ya se han tratado su aparición en los concursos y, más de una vez, la ocasión en que se cayeron los bancos. Hesiquio y el *Suda* le atribuyen el número exorbitante de 160 obras; Schmid defiende la autenticidad del dato, alegando que estos dramas pri-

---

[33] Horacio, *Ars poet.* 275 ss.: *ignotum tragicae genus inuenuisse Camenae / dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis, / quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.*

[34] Pero no procede relacionar esto con el nombre de la tragedia a partir de *trágos,* que en todo caso se debería al sacrificio de un tal animal para el dios.

[35] Casi sería insultar a nuestro lector decirle que la etimología de esta palabra no se relaciona con «coro» ni «coreuta», sino con *koryphḗ* «cabeza».

[36] Temistio, XXVI 316, afirma que introdujo la resis, que es poco más o menos lo mismo, y también el prólogo, o sea, un monólogo anterior a la entrada del coro.

miciales eran cortos y parangonando a nuestro trágico con Lope de Vega en cuanto a fecundidad, a lo cual añade que el dramaturgo tuvo mucho tiempo para escribir si es cierta la noticia dudosa de que compitió con Sófocles (el cual tal vez redactó un libro apoyando la conveniencia de los quince coreutas contra el uso de Quérilo), porque esto hubo de producirse después del 470 (en los alrededores del 482 se nos dice que él y Frínico estaban de moda) y, si nació hacia el 543 (lo cual presupone una precoz presentación escénica a los veinte años), habría llegado a ampliamente septuagenario en buenas condiciones.

Sabemos que Quérilo compuso dramas satíricos y que introdujo un verso llamado «querileo»; también que obtuvo trece victorias, cifra no excesiva en proporción con lo escrito por él; pero sólo se menciona un drama suyo, *Álope,* título que iba a llevar luego una tragedia de Eurípides y que nos lleva al ámbito de Esquilo. Tal es el nombre de una fuente de Eleusis y de la heroína igualmente llamada que, unida a Posidón, parió a Hipotoonte, epónimo de una tribu ática; uno de los dramas satíricos esquíleos, *Cerción,* tiene como protagonista a un salteador de caminos eleusinio y padre de esta ninfa fluvial. En cuanto al número de sus fragmentos, queda reducido a cinco, entre ellos dos citas textuales con menos de diez palabras entre ambas.

Muchos más datos poseemos sobre otro ateniense, Frínico, hijo de Polifrasmón, secuaz de Tespis según se cuenta, hombre agraciado y atildado al decir de ARISTÓFANES (*Thesm.* 165 s.). Acabamos de mencionar la fecha de su primera victoria y, si la citada relación con Tespis es auténtica, no pudo haber nacido después del 550; lo cual, si admitimos la datación del 476, como se verá, para *Las Fenicias* (recuérdese la mención de hacia el 482 que hemos registrado), lo sitúa también en un año avanzado de la decena de sus setenta. Un tratado anónimo *Sobre la comedia* afirma que murió en Sicilia como Esquilo.

Se nos transmiten 24 fragmentos de Frínico y diez títulos de tragedias suyas, de los cuales uno (*Los Justos o Los Persas o Los Compañeros de Consejo*) puede ser doblete de *Las Fenicias,* que al punto nos ocuparán. En el resto de las denominaciones

se observan limitación temática [37] y, por otra parte, incitativa imaginación, pues los sucesivos dramaturgos entraron a saco en su repertorio: Esquilo escribe *Los Egipcios* y *Las Danaides* inspirándose quizá en Frínico para toda esta tetralogía temática, unos *Persas* de que son antecedente *Las Fenicias*, unas *Arqueras*, como vimos, sobre el tema de Acteón (de que hay ya oscuras huellas en el fragmento hesiódico 346 M.-W.); Sófocles y Eurípides trabajan en torno al ciclo de Meleagro a que habían pertenecido *Las Pleuronias;* el primero y antes Prátinas se ocupan de *Tántalo;* Aristias compone un *Anteo* que no podría ignorar el *Anteo o Los Libios* de Frínico, quizá un drama satírico (como *Busiris* de Eurípides, cuyo protagonista es también colosal y africano; pensamos en este género porque el personaje del Alcida no fue tomado en serio teatralmente hasta *Prometeo libertado* de Esquilo) que relatara la lucha de Heracles con el gigante; y Eurípides lleva en su *Alcestis* (personaje, por lo demás, del fragmento hesiódico 37, 20 M.-W.) la imitación del dramaturgo arcaico hasta copiarle uno de sus caracteres más pintorescos, el de Muerte.

Pero también debemos a Frínico el descubrimiento de lo que pudo haber sido un ingente filón, el drama histórico, sobre cuyos ejemplos más antiguos ha hecho notar agudamente Winnington-Ingram que «podría parecer sorprendente que un autor de tragedias se mueva, por ejemplo, de Aquiles a Jerjes y de Jerjes otra vez a Agamenón, pero eso sería desconocer los dos hechos gemelos de que los griegos consideraban el mito como historia y Esquilo trató la historia como un mito».

En este aspecto nuestro autor abrió un camino por el que iban a seguirle no sólo Esquilo, sino también Teodectes *(Mausolo)*, Pitón (*Agén*, sobre el episodio de Hárpalo), Filisco *(Temístocles)*, Licofrón (drama satírico *Menedemo* y *Los Casandreos*, si

---

[37] Este autor dejó a Esquilo la gloria de haber abordado las fértiles sagas de Troya, Edipo y la casa de los Atridas salvo por lo que toca a su remoto predecesor Tántalo.

es que esta pieza describe hechos de la ciudad de Casandrea y no contiene, como creemos, en su título una corruptela que encubra el nombre de la supuesta *Casandra* a que pertenecería el fragmento papiráceo y *adespoton* 649 K.—Sn.), el muy tardío Anaxión de Mitilene y un dramaturgo de nombre desconocido (cada uno de ellos sus *Persas*) y Mosquión (otro *Temístocles* y *Los Fereos,* sobre el tirano Alejandro de Feras).

Las dos obras históricas de Frínico son *La Caída de Mileto,* a que ya hicimos alusión, y *Las Fenicias.* La primera se estrenó probablemente en 492 con referencia a la citada revuelta jónica y toma de dicha ciudad en 494. Era arconte Temístocles, quien aprovechó la ocasión para fomentar sentimientos antipersas; pero no contaba el sagaz político con la emotividad del público, que, impresionado por el verismo con que se contaban los hechos (probablemente era un mensajero quien daba cuenta de ellos en Atenas) y quizá por un final con lúgubre desfile de cautivos como en *Las Troyanas* euripídeas e irritado por alusiones a errores de los atenienses en el desarrollo de la contienda, condenó al poeta a una pequeña multa de mil dracmas (Heród., VI 21, 2) y prohibió su ulterior representación.

Las Fenicias se estrenaron el 476, con Temístocles esta vez como corego, una liturgia ciertamente gravosa, porque la obra tenía dos coros, uno representando a hombres (por ejemplo, consejeros reales) y otro a mujeres (tal vez viudas o madres de combatientes); y la elección del conocido estadista no era mera casualidad. La batalla de Salamina, no mencionada, como sabemos, por Esquilo en su epitafio, quedaba algo oscurecida por el gran renombre de Maratón, y Temístocles, vencedor de la primera, tenía necesidad de bazas políticas frente a la ascensión de Cimón, que iba a culminar, como se ha visto y se verá, con el ostracismo de aquél en 472/471. La obra obtuvo el primer premio y debió de gustar, lo cual explica que en el año del mencionado ostracismo, apoyado como corego por Pericles, joven a la sazón de menos de veinte años, Esquilo volviera a tocar el tema en *Los Persas* con cierto espíritu de controversia, pero recogiendo ecos del drama anterior tan evidentes como los que refleja el parecido

entre el verso inicial del nuevo y el fr. 8 SN. de FRÍNICO. Y también la batalla de Platea (*Pers.* 800 ss., y quizá fr. 10 *a* SN.) recibe en ambos trágicos la debida mención; lo que, en todo caso, es probable es que el balance estético de la comparación entre ambas obras fuera favorable a Esquilo.

Y aún existe posibilidad de que Frínico haya compuesto un tercer drama histórico. En 1949 apareció, causando cierta sensación, el *Pap. Ox.* 2382, de los siglos II-III d. C., hoy fr. 664 K.-SN., en una de cuyas columnas la esposa del rey lidio Candaules cuenta parte de la conocida historia, narrada por HERÓDOTO (I 8 s.), que costó la vida a su marido y puso en su trono a Giges (y que, por cierto, ha sido fuente, entre otras cosas, de la novela *El curioso impertinente,* inserta en el *Quijote*). El tema oriental encajaba bien dentro de las aficiones de Frínico hacia ese mundo; pero, en función de la oscuridad estilística en que la exigüidad general de sus fragmentos nos deja, la hipótesis inicial de los editores, que atribuían el texto a él o a algún otro trágico arcaico, ha tropezado con objeciones (la primera de ellas formulada por quien suscribe) que, más bien, llevan a pensar en un autor helenístico, quizás alguno de la llamada Pléyade, posiblemente Licofrón según la hipótesis de M. Gigante.

Frínico no debió de ser un dramaturgo incompetente, aunque ARISTÓFANES (*Ran.* 909 s.) le acuse de querer agradar a auditorios poco selectos [38]; el *Suda* dice que fue el primero que introdujo en escena personajes femeninos (representados desde luego por varones) y que inventó el tetrámetro (lo cual es absurdo, pues se trata de un metro tan antiguo al menos como Arquíloco); en lo musical preferiría los ritmos dulzones, multiformes y barrocos, de estructura más jónica que ática; gustaría de introducir complicadas figuras de danza, verdaderos hiporquemas intercalados en la poco densa acción; pero, aun con todas estas diferen-

[38] Tal vez no sea demasiado audaz el relacionar la lentitud de la carrera ascensional de Esquilo con la resistencia del público a aceptar su austeridad y sobriedad típicamente áticas en comparación con el estilo más flexible, más expresivo, más jónico en suma, de su competidor.

cias respecto a la seria y majestuosa grandilocuencia de Esquilo, uno y otro (muy recordados varios decenios después de su muerte, pues también a Frínico le conocía bien Aristófanes) fueron elementos decisivos en la «creación» de la tragedia griega basada (según PLUT., *Quaest. conv.* 612 *a*) en «mitos y vicisitudes» que hacía exclamar a las gentes descontentas y anticuadas, hechas al esquema rudimentario de las primitivas representaciones rituales, anteriores incluso a Tespis, «(esto no tiene) nada (que ver) con Dioniso».

No merecen mucho espacio otros trágicos menores arcaicos como Polifrasmón, hijo de Frínico, que triunfa el 471 y fracasa el 467, como se dijo, frente a Esquilo y Aristias; Évetes, que venció una sola vez entre el 483 y el 473; y un tal Notipo que pudo haber ganado antes del 468 y al que hay quien confunde con el Gnesipo satirizado por los cómicos a quien el arconte dio un coro negándoselo a Sófocles; más dignos de mención resultan, en cambio, Prátinas y su hijo Aristias.

Prátinas, nacido de Pirrónides o Encomio, era de la ciudad peloponesia de Fliunte y quizá no sea atribuirle una excesiva longevidad, ya que, como veremos, debió de morir hacia 470, el suponer que pudo nacer hacia el 550 y llegar hacia el 520 a Atenas, donde sus farsas satíricas, de cuño dórico, parece que tuvieron mucho éxito. El *Suda,* además de hablarnos del manoseado accidente, afirma que «fue el primero que escribió dramas satíricos», lo cual es cronológicamente coherente con la citada hipótesis de que *Anteo o los Libios* de Frínico pertenecía a este género; que compuso 500 obras dramáticas, de las que 32 eran dramas satíricos, y que venció una sola vez, sin duda el día de la catástrofe. Ahora bien, de todo esto suele deducirse que en un principio presentaba dramas no unidos a tragedias (pues no hay manera de explicar la citada proporción numérica) y que estos dramas no estaban oficialmente estructurados en certámenes, pues, en caso contrario, habría obtenido más triunfos.

Tal vez fue precisamente el éxito de Prátinas, unido al afán de complacer a los gruñones que encontraban, según dijimos, la tragedia demasiado apartado de lo dionisíaco, lo que, hacia

el 500, originó una regulación de los concursos que prescribiera la presentación de tres tragedias y un drama satírico: este último no serviría tanto para provocar euforia y relajación tras la catarsis trágica, según opinión general y expresada en un pasaje famoso por Horacio *(Ars poet.* 232 s.; la tragedia danzando avergonzada ante la tropa satírica, *ut festis matrona moueri iussa diebus, / intererit satyris paulum pudibunda proteruis),* como para intentar conservar, con base en las arcaicas figuras de los sátiros semiequinos, vestidos de nébrides y armados de falos, un eco de los ritos antiguos que, sin embargo, degeneró rápidamente, porque los dramas satíricos, implicados a veces en preocupaciones intelectuales como *El Cíclope* de Eurípides, fueron convirtiéndose cada vez más en tragedias cortas apenas sazonadas de calor humano por las piruetas y gracias del coro.

De Prátinas conservamos cuatro títulos: de tres de ellos hablaremos a propósito de su hijo Aristias; el cuarto es *Las Dimenas o Las Cariátides.* Los fragmentos son nueve, de ellos seis textuales, entre los que sobresale el fr. 3 Sn. = 1 P., trozo de un hiporquema muy bello, pero no fácil de interpretar. Al parecer un coro de sátiros, con lenguaje ingeniosamente barroco y probablemente música muy viva, simultanea la persecución erótica de las Náyades con un duro ataque a lo que quizá sea una tropa de flautistas [39]: la flauta, que, si realmente con la alusión, poco justificada musicalmente, a un sonido desagradable como el que hace el sapo o *phryneós* hay aquí un chiste poco respetuoso respecto al onomástico *Phrýnichos,* habría sido sobrevalorada por los ritmos muelles y patéticos de Frínico, debe limitarse a su función auxiliar y no tiene por qué acallar las voces ni hacer sombra a la danza de quienes (probablemente con músicas citaródicas y dórico-apolíneas, más afines a lo que iba a ser la de Esquilo) rinden culto ortodoxamente a Dioniso; tendríamos en ello criticada una tendencia similar a la de poetas del nuevo ditiram-

[39] También la citada tragedia, en que se enfrentaban dos coros laconios, el de las Dimenas o Bacantes y el de las seguidoras de la Ártemis de Carias, pudieran encarnar otra pugna entre ritos distintos.

bo que a fines del v, como Timoteo o Filóxeno, daban menos importancia al texto frente a las complejas partituras musicales. Todo esto nos introduce en un mundo polémico, realmente satírico, agitado por discusiones profesionales o técnicas, que iba luego a esfumarse en el drama posterior y que, en cambio, encontró genial desahogo en la comedia a partir de su introducción en los certámenes en 488.

También Prátinas, como Frínico, tuvo un heredero artístico. Su hijo Aristias, que había de obtener una primera victoria por su cuenta en 460, consiguió el 467 el segundo premio citado con obras póstumas de su padre: *Perseo,* tema antes nunca tratado; *Tántalo,* argumento que ya vimos en Frínico, y *Los Palestas (Luchadores en la palestra),* drama satírico que, dentro de la proclividad de este género a lo deportivo, nos recuerda a los posteriores *Teoros.* Pero igualmente se nos atestiguan cinco títulos con ocho fragmentos de Aristias mismo: *Anteo* y *Atalanta,* verosímilmente inspirados en *Anteo o Los Libios* y *Las Pleuronias* de Frínico; *Las Ceres (Maldiciones); El Ciclope,* drama satírico, indudable precedente del de Eurípides; y *Orfeo,* interesante como primer tratamiento escénico del argumento luego tan conocido.

Frente a este panorama anterior nos incumbe ahora intentar desenmarañar el alcance verdadero de lo que tan celebradamente innovó Esquilo en la tragedia según nos ha indicado el epigramatista helenístico Dioscórides; pero no seríamos sinceros con los lectores si no planteáramos dos dificultades previas. La una, que ya claramente se deduce de lo hasta ahora expuesto en varios lugares, es el hecho de que, a partir de la nueva datación de *Las Suplicantes,* nuestro conocimiento de los orígenes de la tragedia sea tan menguado como para dejarnos reducidos a 24 títulos y 51 fragmentos, de los que aún cabría excluir los de Tespis, para los sesenta primeros años de competiciones, hasta el 472. Y la otra es que sospechamos, y hay quien

nos ha precedido en este escepticismo, que algunos de los testimonios que ahora mostraremos exageran un poco las primacías de Esquilo en todos los aspectos: acabamos de encontrarnos con un puñado de versos no demasiado diferentes, al menos en su estructura, de los esquíleos y con progresos tan evidentes, aparte de las dos regulaciones oficiales que introdujeron los certámenes y las tetralogías [40], como la introducción del actor y las máscaras por Tespis; la utilización de personajes femeninos por Frínico; los métodos narrativos probablemente típicos de éste, como el uso de ciclos épicos y, posiblemente, de trilogías temáticas aparte de la aproximación, ya no fértil en decenios sucesivos, a la tragedia histórica; el auge en Prátinas del drama satírico orientado hacia un esquema más grave, religioso y apolíneo que el de las obras posteriores de este género; rasgos de creatividad musical del tipo de las figuras de danza en Frínico, nuevos versos en él y en Quérilo, fomento de la cítara en Prátinas. Téngase todo esto en cuenta a la hora de valorar, con apoyo principal en los textos que en definitiva constituyen hoy el armazón subyacente a nuestra crítica, cuanto nos disponemos a deducir o intuir sobre el verdadero papel de Esquilo en la creación de la tragedia.

Otro punto exige ahora indulgencia de nuestros eventuales lectores. La aparición, providencial para quien esto redacta, del libro de Radt sobre los testimonios y fragmentos de Esquilo me va a permitir no fatigarles en los párrafos siguientes con una serie inacabable de citas que en dicha obra se hallan cómodamente. Aquí me limitaré a relacionar, como fuentes críticas antiguas sobre la técnica

[40] Esquilo no había nacido aún en la primera fecha y contaría unos inmaduros veinticinco años en la segunda.

y estética esquílea, los datos de la *Vida* manuscrita y del *Suda;* los escolios y otros materiales auxiliares; y dos secciones enteras (con la miscelánea que abarca los números 149-161) de los testimonios de Radt. Una de ellas (*quae in arte scaenica novaverit,* en sus textos 100-110) recoge valiosos juicios de Aristóteles (*Poet.* 1449 *a* 16 ss.), Horacio (lugar citado a propósito de Tespis), Plutarco, Filóstrato, Diógenes Laercio, Ateneo. La otra (*aliorum iudicia,* 115-144) transmite sobre todo esa mina de informaciones que son los mencionados versos 757 ss. de *Las Ranas* de Aristófanes y agrega otras noticias del verboso, pero sensato Dionisio de Halicarnaso (*De imit.* 2, *De comp. verb.* 22, *De Demosth.* 38) y de Quintiliano, Elio Aristides, Pausanias hasta llegar al bizantino Eustacio (no genial, pero buen filtrador del material que recibe) y Juan Tzetzes, autor útil cuando no desbarra. Intentaremos extractar algunas de estas opiniones.

Quizá el mejor resumen de la relación entre nuestro dramaturgo y sus predecesores y seguidores nos lo dé uno de estos testimonios, precisamente el de la *Vida,* al apuntar sagazmente que tal vez Sófocles sea trágico más completo que Esquilo, pero era mucho más difícil para éste el abrirse paso entre figuras tan notables como Tespis, Frínico y Quérilo que luego para el coloneo la cómoda imitación de su maestro aprendiendo de él y mejorándole en caso necesario. Es posible que una visión crítica de carácter general no nos aparte mucho de esta concepción del biografo.

En todo caso, lo que sí queda clarísimo es que en Esquilo tenemos un excelente profesional, responsable y exigente para consigo mismo y los demás. Se propuso, en efecto, dar una nueva estructura, insistiendo en lo logrado

desde Tespis, a la tragedia, muy diferente por entonces de la perfecta obra de arte que, preservada hasta nosotros, es hoy módulo ejemplar y eterno del teatro de todos los tiempos.

Habían tratado sus predecesores, y continuó él tratando [41], de «reducir lo del coro» (Aristóteles), «que al principio cantaba a los dioses desde su entrada» (Temistio) «y acaparaba la dramatización» (Diógenes Laercio) «con largos cantos que el propio Esquilo abrevió y extensas monodias de las que hubo de quitar una parte» (Filóstrato); en una palabra (escolio a *Las Ranas* parafraseando los versos 1298 s.), de sustituir lo citaródico y musical por lo realmente trágico (al respecto resultan patéticas las quejas del escoliasta de Eur., *Med.* 520, «en aquellos tiempos», los de Eurípides, «el coro estaba ya muy oscurecido») y mejorar un género que estaba «desorganizado y falto de arte» (Filóstrato), para lo cual fue preciso «convertir a la palabra» no musical «en protagonista» (Aristóteles) urdiendo «conversaciones de los actores» (Filóstrato) y «usando de los mitos» sin temor incluso a los argumentos divinos (como en *Prometeo*), pero no, a diferencia de sus sucesores (evidente alusión a Eurípides), abusando de «la peripecia, la complicación y el engaño» *(Vida)*, sino manteniéndose en una presentación llana y digna que, por ejemplo, tuviera en cuenta «qué cosas pueden llevarse a escena y qué otras no» y evitara, pongamos por caso, «que un personaje sea muerto ante el público».

Esta última observación es de Filóstrato, que en otro lugar incurre en inexactitud al apuntar como mérito de Es-

[41] Aunque en forma moderada respecto a los avances de Sófocles y Eurípides, recuérdense nuestras estadísticas sobre títulos y repartos de versos.

quilo el empleo de *ángeloi* y *exángeloi,* esto es, «mensajeros que cuentan lo de fuera y lo de casa». Expresión que más bien correspondería a Sófocles, ducho en ofrecer nuncios que traigan noticias no sangrientas (*Ayante,* sobre la llegada de Teucro; *Filoctetes* y su mercader; *Las Traquinias* y el que viene de parte de Heracles) o, con evitación de visiones macabras, relatos trágicos de sucesos ocurridos fuera de casa (*Edipo rey,* muerte de Pólibo; *Edipo en Colono,* del protagonista; *Antígona,* de la heroína) o en ella (*Edipo rey,* de Yocasta; *Antígona,* de Eurídice).

Lo conservado de Esquilo, en cambio, utiliza el *ángelos* tres veces (*Agamenón, Los Persas*[42] y *Los Siete*[43], en este caso para simbolizar irrepresentables escenas guerreras, lo cual no obsta para que *Las Suplicantes* nos ofrezcan una viva refriega, probablemente de difícil escenificación, entre las Danaides y sus primos con sus respectivos séquitos) y no hace uso del *exángelos* salvo en la pequeña resis del servidor en *Ch.* 875 ss., mientras que emplea casi todos los recursos que luego iba a copiarle Sófocles, gritos entre bastidores (Agamenón en su tragedia, Egisto en *Las Coéforas,* Clitemestra en *Electra*), mutis de la futura víctima conducida a la muerte (Casandra en *Agamenón,* Clitemestra en *Las Coéforas,* Egisto en *Electra*), exhibiciones de cuerpos mediante ecciclema o no (el rey y la augur en *Agamenón,* la pareja criminal en *Las Coéforas*[44], Eurídice en *Antígona,* Clitemestra en *Electra*[45]); y es un truco muy inventivo del trágico de Colono la audaz (y técnica-

[42] Con gran progreso frente a Frínico, donde la noticia de la derrota era dada por el eunuco que preparaba las sillas para el consejo.

[43] Con los famosos relatos sobre los campeones a que volveremos.

[44] En ambos casos, y para mayor realismo, con la red en que murió envuelto el soberano de Micenas.

[45] Cuyos matadores ostentan las manos rojas.

mente complicada) caída de Ayante muerto tras un matorral.

Descendamos ahora un poco a la minucia lingüística y estilística para sorprender al inmenso poeta en la intimidad de su escritorio creador de obras maestras; y aquí los testimonios antiguos, con su imprecisión terminológica, nos ayudan menos todavía. La *Vida* nos ofrece a Esquilo aspirando a «lo poderoso y abultado», dando «grandeza» *(ónkos)* a los textos por medio de «onomatopeyas» (de lo cual hay muy poco en nuestro dramaturgo), «epítetos y metáforas», para anotar después lúcidamente que el de Eleusis no es un genio de lo gnómico como sus dos seguidores; Dionisio de Halicarnaso nos lo presenta como muy cuidado en el lenguaje metafórico y en el directo, creador de hechos y vocablos y representante de una *austērà harmonía* difícil de definir excepto mediante la enumeración de los que él considera sus congéneres estilísticos (Píndaro, Empédocles, Tucídides, Antifonte, Antímaco); y realmente ya no hallamos en los antiguos muchas más calificaciones aleccionadoras.

Podemos, pues, con un gran salto cronológico, pasar, por ejemplo, al citado libro de Earp, al cual su publicación en 1948 condenó a quedarse pronto anticuado en cuanto a la fecha de *Las Suplicantes,* pero que contiene material aprovechable y coincidente en parte con las tentativas manifestaciones de la crítica antigua.

Esquilo aspira y llega a la grandeza inimitable con una ponderada utilización de las palabras compuestas, muchas de las cuales solamente aparecen en él o le reconocen como inventor; de los términos épicos (consúltese el libro que mencionaremos sobre Esquilo homérico) o raros en general, de entre los que hemos dedicado algún párrafo a los

dorismos y a los extranjerismos de *Los Persas* y *Las Suplicantes;* de los epítetos ornamentales utilizados siempre en forma muy intencional; de las metáforas y símiles tomados de los campos más variados de la naturaleza y la vida, el mar, la pesca, los animales, los árboles, la agricultura, los oficios, la cinegética, la medicina, los juegos; en varios lugares hemos mencionado los «Leitmotive» del pilotaje en *Los Siete,* la halconería en *Las Suplicantes,* la caza con red en la *Orestea.*

En una palabra, concluye Earp, si hubiera que describir a Esquilo en su lengua y, sobre todo, en su imaginería con tres adjetivos, éstos serían;

a) «vívido» [46], capaz de dejar nuestra retina deslumbrada por las inolvidables escenas de la *Orestea* (la niña Ifigenia, pobre ternerilla degollada; el triste Menelao vagando por su casa vacía; el cachorro de león exultando en un hogar destrozado; los soldados penando entre intemperies y rocíos), *Las Suplicantes* (la feroz y vistosa tropa de negros vestidos de blanco), *Los Siete* (la turbamulta de impíos colosos armados hasta los dientes), *Prometeo* (las Oceánides, dulces y tímidas como colegialas un poco bobas);

b) natural, producto del difícil arte de escribir como quien no quiere la cosa, de alternar las más excelsas cumbres de la Ética y la Teología con los humildes, mínimos toques de la postura incómoda del guardián en la azotea, los pañales sucios de Orestes, el problema de la vivienda en Argos, la intemperancia de Eteocles preguntando a voces si las mujeres están sordas o no;

c) humano, impregnado de amor a la vida y a todos los hombres y mujeres; ya vimos, por ejemplo, la ternura de que hace gala nuestro autor en los dramas satíricos, de modo que no nos

---

[46] Perdónesenos este latinismo y anglicismo a la vez, insustituible en nuestra lengua, que designa la inmediatez, el relieve, el colorido con que las ideas son teñidas por las palabras, lo que en definitiva quiso indicar Marcial con el *breue uiuidumque carmen* de XII 61, 1.

extraña ahora que, según Diógenes Laercio (II 133), el filósofo Menedemo de Eretria le adjudicara la primacía en este género relegando a Aqueo al segundo puesto; ni que Pausanias (II 13, 6) clasifique a Prátinas y Aristias como los mejores autores de dramas, pero sólo después del de Eleusis; y aun diríamos que en sus obras ningún personaje resulta absolutamente odioso, ninguna situación totalmente tétrica, ningún dilema tan cerrado como para que los dioses no puedan resolverlo con una sonrisa desde los augustos bancos de su inconmovible nave.

Esquilo no sólo fue un gran poeta, sino también un consumado y completo hombre de teatro; ¿para cuándo, por cierto, dejamos su gran nombre en la designación de premios o salas de espectáculos imitando a los organizadores de las representaciones actuales de drama clásico del teatro de Siracusa, que confieren un honorífico «Eschilo d'Oro» a personalidades relevantes del mundo escénico? Dice Ateneo que «en general tomaba sobre sí mismo la entera dirección *(oikonomía)*» de la obra. Luego veremos algo sobre coreografía, etc.: ocupémonos ahora de uno de los aspectos más espinosos de la «mise en scène», el mundo de los no siempre dóciles actores.

Deberían ahora repasarse las páginas XXII ss. de nuestra reciente traducción rítmica de Sófocles (Barcelona, Planeta, 1985). En ellas se lee, entre otras cosas aquí omitidas, que, en la época clásica, los gastos de las obras presentadas por los dramaturgos al concurso corrían obligatoriamente a cargo del corego, ciudadano de los más pudientes (ya hemos hablado por ejemplo de Temístocles y Pericles) sometido a prestación, el cual, si no era patriota, vanidoso o amigo sincero del arte, procuraría escatimar en cuanto a presupuesto. Las compañías eran, pues, mínimas como se verá, pero había que añadir a los honorarios de los comediantes, corifeo y coreutas y a la compensación por sus jornales

perdidos una serie de gastos menores, como la contratación de flautistas y otros músicos, lo relativo a vestuario, «atrezzo» y material de ensayo, aparte de la gratificación que se diera a los personajes mudos, en nuestro caso Fuerza en *Prometeo;* el pueblo en *Las Coéforas;* Hermes, un heraldo y los jueces en *Las Euménides;* y, en general, soldados o siervos de los séquitos reales. De la longanimidad del corego dependería el mayor o menor esplendor de la obra en este aspecto.

Los actores, siempre varones, desempeñaban varios papeles si era preciso, aunque fuesen femeninos como los que, según dijimos, introdujo Frínico; lo cual se hacía necesario, entre otras razones, porque, reclutándose las compañías, en esa época, entre gentes más o menos aficionadas, ninguna mujer libre habría podido comparecer en público de forma tan indecorosa. El acoplamiento de un varón a un papel de mujer no sería fácil, pero existiría todo un repertorio de habilidades, como una voz de falsete que no resultase ridícula, la habilidad en acomodarse a gestos y maneras de moverse, el porte de la máscara a que se aludirá y el de algo que también mencionaremos luego, los trajes holgados con manga larga para hombres desgarbados y musculosos.

El caso de un papel repartido entre varios actores no se da en Esquilo, aunque quizá sí en *Edipo en Colono* y probablemente en obras euripídeas de complicado montaje como *Orestes, Andrómaca* y tal vez el dudoso *Reso.* Pero, en cambio, la comparecencia de un solo actor en varios papeles de una misma obra, sobre todo a medida que, como veremos, fueron complicándose los repartos, se convirtió en algo cotidiano y era tarea fatigosa que requería flexibilidad en el manejo escénico y frecuentemente gran celeridad en los cambios de atuendo y máscaras. Suponemos, por otra parte, que el público no dejaría de reconocer al actor bajo sus sucesivos disfraces, pero indudablemente aquellos espectadores sabían concederse a sí mismos, en aras del placer estético, la necesaria ración de imaginación que han reclamado siempre las más puras creaciones teatrales de otros pueblos, como el indio, el japonés o el inglés de época barroca.

El éxito de todo ello, naturalmente, dependía de la calidad dramática del actor. El protagonista, sobre todo, tenía que ser un artista superior, y su misión y, eventualmente, la de los demás se complicaban más aún por la necesidad no sólo de declamar, lo que exigía gran memoria apenas apoyada por rudimentarios libretos (sin que deba extrañarnos que ya desde entonces, por afán de lucimiento o necesidad de reparar olvidos momentáneos, para salvar dificultades de pronunciación o por simple capricho surgieran las tradicionales «morcillas» o adiciones, supresiones o modificaciones arbitrarias del artista), sino también de cantar en los diálogos líricos.

Ningún buen director de escena, tanto hoy como entonces, debería haber dejado de pasar por el aprendizaje del duro oficio de actor; Esquilo no podía ser una excepción en ello. Ateneo nos dice que probablemente actuó en sus dramas; ya de Tespis hemos contado lo mismo (según Aristóteles, *Rhet.* 1403 *b* 23 s., los propios poetas «representaban al principio» sus propias obras); resultan bien conocidos los hechos posteriores de que Sófocles se lució de joven en tales «performances» tocando la lira en *Támiras*[47] y jugando a la pelota en *Las Lavanderas o Nausícaa* hasta que su voz le obligó a renunciar a esta parte de su oficio; y son ya tópicos los ejemplos modernos de Lope de Rueda, Shakespeare y Molière.

Pero, por lo visto, llegó un momento en que la quíntuple función de escritor, compositor de música, coreógrafo, director de escena y actor se hizo imposible; Esquilo recurrió entonces a la práctica común por la cual el dramaturgo se valía de actores más o menos profesionales.

Por lo visto el nuestro tuvo buena mano en ello como en otros pormenores. Dice la *Vida* que al principio su actor predi-

[47] Así Polignoto le hizo figurar en el citado Pórtico de las Pinturas tañendo dicho instrumento.

lecto fue Cleandro; a éste le sucedió Minisco, natural de la euboica Cálcide, que fue muy longevo, pues en el 422 aún actuaba y, si hemos de creer a Aristóteles (*Poet.* 1461 *b* 34 s.), acusó, en cierto momento, de no poseer sino las aptitudes miméticas de un mono a Calípides, que en 428, siendo joven, había obtenido uno de los premios para actores que se empezaron a conceder a fines del v.

Alcifrón (III 12, 1) habla de otro actor llamado Licimnio, dotado de bella y clara voz, que se distinguió en *Los Propompos* y, para celebrarlo, dio una fiesta coronado de yedra: tal vez sea éste el personaje mencionado por Aristófanes (*Av.* 1242). Dos escolios a *Las Avispas* citan, respectivamente, a un actor llamado Esopo y otro cuyo nombre era Eagro y que destacó en una *Níobe,* probablemente la de Sófocles; y Ateneo (22 *a*) menciona a un gran bailarín, Telestes, que gustó en *Los Siete.*

Poco tiene, sin embargo, que ver esta sucesión de nombres con las ampliaciones por que fueron pasando las elementales compañías. Ya dijimos que Tespis introdujo el primer actor; y la opinión general es que hasta Esquilo, y probablemente hasta un momento bastante avanzado de su carrera, no llegó el segundo actuando simultáneamente con su colega. También hay consenso casi general en la circunstancia de que la afortunada introducción de un tercer actor se debió a Sófocles; aunque no falten quienes también atribuyan el invento a Esquilo basándose en que, como diremos, la *Orestea* fue ya representada por tres personas a la vez.

Esta aportación trajo consigo consecuencias terminológicas. Se discute sobre el sentido de la palabra *hypokritḗs,* aplicada en general al actor (de la que procede nuestro «hipócrita», piénsese en aquellas seniles iras de Solón), que puede significar «el que interpreta al autor», «el que contesta al coro» o «el segundo actor que responde al prime-

ro». Más claros, en cambio, son los tres términos que designaran a los tres actores cuando los hubo, «protagonista» (generalmente encargado de dar vida al personaje principal o epónimo del drama), «deuteragonista» y «tritagonista». Pero en raras ocasiones podía surgir un «tetartagonista» o «paracoregema» (literalmente «jornal adicional pagado por el corego»); ello se otorgó, como recompensa póstuma de sus méritos, a Sófocles en su *Edipo en Colono,* cuyo héroe ha de enfrentarse con Teseo, Creonte y Polinices rodeado casi siempre de sus dos hijas. Pero no hay constancia de que Esquilo recurriera a una tal adición; la historia de Pólux (IV 109 s.) acerca de un paracoregema en *Memnón* procede de una serie encadenada de errores: ni en los códices del polígrafo debe leerse *Memnón,* sino *Agamenón;* ni se trata en realidad de esta obra, sino de su continuación *Las Cóeforas;* ni las palabras pronunciadas, en sus versos 900-902, por Pílades [48] requieren un cuarto actor supletorio, pues, como vamos a ver, esta trilogía requirió, en forma todo lo parcial que se quiera, una compañía de tres intérpretes.

La ampliación del número de actores resultó ciertamente beneficiosa: aumentaban los repartos al ser posibles más multiplicaciones de papeles y los argumentos ganaban en complicación e interés. Sófocles, por ejemplo, acrece los elencos de personajes de una tragedia a cinco *(Filoctetes),* seis *(Electra),* siete *(Las Traquinias),* ocho *(Ayante* y los dos *Edipos)* y aun nueve *(Antígona);* Eurípides alcanza también los nueve *(Las Suplicantes)* y supera esta cifra con diez papeles *(Andrómaca, Orestes)* y once (*Las Fenicias,*

[48] En el resto de la pieza Pílades permanece mudo como en las *Electras* de Sófocles y Eurípides, pero no como en *Orestes* e *Ifigenia entre los Tauros.*

Reso, con un promedio de casi cuatro partes por actor), pero es de notar, dicho sea de paso, que *Alcestis* y *Medea,* de fechas tan relativamente tardías como el 438 y 431, no necesitan más que dos actores.

Sin embargo, la adaptación a estos cambios por parte de los escritores fue lenta y a veces inhábil. El propio *Ayante,* no muy anterior al 442, solamente ofrece tres actores juntos en 91-117 y 1316-1373, mientras que *Filoctetes,* del 409, muestra ya algo más vivos y abundantes diálogos ternarios, como 542-627, 974-1080 y 1293-1307.

Veamos por encima la situación, al respecto, en nuestro Esquilo.

Los Persas alternan rasgos de agilidad con otros de inmadurez: en 703 ss. es hábil el enfrentamiento, con una esticomitia en tetrámetros, de la sombra de Darío con la reina Atosa, mientras el coro calla abrumado ante la aparición de su antiguo monarca; nos choca, por el contrario, que en 249 ss. el mensajero no se dirija a la soberana, deseosa de información, sino a los coreutas, y así Atosa no sólo ha de permanecer en desairado silencio durante cuarenta versos, sino que en 290 ss. se ve obligada a atribuir explícitamente su mutismo al «shock» que acaba de sufrir; y más sorprendente es que en 851 la madre de Jerjes haga mutis definitivo con el fútil pretexto de que ha de recoger ropas decentes para su hijo, lo cual es causa de que no se encuentren, de que Jerjes deba aparecer andrajoso en escena y de que así Esquilo desaproveche la bella ocasión de un encuentro materno-filial. Lo que aquí ocurre, sencillamente, es que al autor no le interesa que surjan ambos juntos, porque prefiere que su competente protagonista desempeñe los dos papeles (de los que el de Jerjes además tiene elementos cantados) dejando para

un actor más modesto los del mensajero y el fantasma de Darío.

La elementalidad del esquema se hace aún mayor en *Los Siete;* como se dirá, nosotros consideramos espurios los versos 861-874 y 1005 ss., lo cual permite asignar al coro las lamentaciones de 875 ss. y eliminar los papeles de las hijas de Edipo y el heraldo: con ello el de Ismene no ha de ser confiado ya a un paracoregema y el reparto queda reducido a dos actores, los que representan a Eteocles y el mensajero, que en realidad, puesto que el último hace mutis en el verso 68 sin esperar respuesta de su jefe, sólo dialogan en célebre pasaje (375-652) que se ha citado y se citará. Al autor de esta tragedia tampoco se le ha ocurrido lo que para nosotros habría sido un atractivo agón entre Eteocles y Polinices, al último de los cuales oímos dialogar impresionantemente con su padre en *Edipo en Colono.*

Tampoco *Las Suplicantes* sacan mucho jugo a los dos actores. La falta de un tercer ejecutante pone un poco en ridículo al viejo Dánao. Éste entra con sus hijas en 176 ss.; llega el rey en 234 y comienza a hablar con corifeo y coro sin que el padre de las Danaides pueda meter baza hasta 490-499, y aun ahí sólo breves palabras que anuncian su partida en calidad de avanzadilla y para depositar ramos suplicantes en los altares de la ciudad; regresa el anciano en 600 con un breve mensaje excesivamente optimista; en 710 ss. vuelve a ser útil como prospector que divisa el barco; pero, cuando más le necesitaban las muchachas, desaparece (776 ss.), supuestamente en busca de refuerzo, pero no por otra razón sino porque, actuando como Pelasgo el protagonista, el deuteragonista va a ser pronto necesario como heraldo, el cual mantendrá (911 ss.) el único diálogo real de la pieza, en parte esticomítico, con

el rey, de cuya presentación no es causa la petición de ayuda de Dánao; al contrario, éste vuelve con guardas en 980 (el deuteragonista ha tenido así que cambiarse muy velozmente de ropa y máscara), cuando ya los egipcios han desaparecido, y se extiende, recordando más al Polonio hamletiano que a D. Quijote ante Sancho, en impertinentes consejos a sus hijas, que si de algo no necesitan es de exhortaciones a la castidad.

No extrañará, pues, que Esquilo haya acogido inteligentemente, a la hora de componer con ilusión su *Orestea,* la buena idea de su rival que constituye la adopción de un tercer actor. Pero tampoco sin vacilaciones o deficiencias: en *Ag.* 855-958, la irritada Casandra permanece muda mientras dialogan los esposos, desaprovechándose así la única posibilidad de la tragedia [49] para un diálogo con tres participantes; en *Las Coéforas,* de siete papeles, no hay otra conversación de este tipo que la de 892-930, con aquella breve intervención del generalmente mudo Pílades que mencionamos; Orestes y Egisto corren a cargo del protagonista, buen cantor; Electra, la nodriza, el servidor (una especie de mensajero) y Pílades del deuteragonista, no menos musicalmente dotado; el tritagonista tendría poco trabajo, sólo la parte de Clitemestra y quizá la recitación del verso dicho desde dentro por el portero en 657.

En cuanto a *Las Euménides,* éstas sí nos ofrecen un cierto rasgo de sofisticación literaria en el enfrentamiento forense entre el reo (Orestes, protagonista), su defensor (Apolo, tritagonista) y el árbitro (Atenea, deuteragonista, que se encargará también de los papeles de la Pitia y la sombra de Clitemestra) en 574-777.

[49] *Agamenón* consta de seis personajes, representados, respectivamente, por el protagonista los del guardián y Agamenón; por el deuteragonista, el de Clitemestra, y por el tritagonista, los del heraldo, Casandra y Egisto.

Tampoco, en fin, *Prometeo,* sea o no de Esquilo, se muestra, a pesar de su fecha presumiblemente tardía, muy audaz en cuanto a utilización de un tercer actor. Hoy está muy relegada una antigua teoría, basada parcialmente en los escolios, según la cual a la gran estatura moral del héroe correspondería otra enorme talla material: el personaje estaría, pues, representado por un colosal maniquí tras el cual —algo así como en *Cyrano de Bergerac* o en *Molinos de viento*— hablaría uno de los actores. Esto lo haría perfectamente factible el hecho de que la obra no nos presenta ningún diálogo tripartito: solamente conversaciones de dos interlocutores, Prometeo (protagonista) ante Océano (tritagonista), Io (deuteragonista cantor) y Hermes (tritagonista), y una escena inicial en que, frente al tritagonista Poder y el deuteragonista Hefesto (lo cual completa el cupo de seis personajes), el Titán permanece silencioso como Níobe, Aquiles y Casandra en las escenas citadas y en una exhibición de terco orgullo y estoica resistencia al sufrimiento. Pero el efecto escénico se lograría mucho mejor si a lo largo de la obra se vieran brotar las jactanciosas palabras de la máscara del actor principal y si el público fuera capaz de contemplar a un ser de dimensiones humanas humillantemente maniatado, con sonoros ruidos metálicos que el auditorio oye, y al que la cuña a través del pecho somete a una especie de horrible empalamiento que habría de realizarse de espaldas al público y en forma solamente simbólica.

Toquemos ahora algunas cuestiones concernientes al conjuto de corifeo y coreutas. En la biografía hallábamos aquel testimonio de Pólux sobre el supuesto terror causado por el coro de *Las Euménides:* el tropiezo de Esquilo —dice— fue causa de que desde entonces, no sabemos a

partir de qué tragedia, se redujera el número inicial de cantores, que era de cincuenta.

Realmente lo que acontece es que en *Prom.* 853 profetiza el héroe la llegada a Argos de descendientes de Io, «una generación compuesta de cincuenta hijas», y en *Suppl.* 820 afirma el corifeo que Dánao tiene un hermano, Egipto, padre de otros tantos hijos varones. Se supuso, pues, que *Las Suplicantes* (y ello no extrañaba mucho a quienes pensaran en una venerable antigüedad de esta obra) sacaban a escena cincuenta coreutas, y la verdad es que hay testimonios de que el coro cíclico de los ditirambos constaba del mismo número de miembros; pero aquella tragedia, no así *Las Euménides,* exigiría teóricamente la presencia agobiante de las cincuenta Danaides más sus cincuenta servidoras más sus cincuentas primos egipcios, sin contar la tropa de Pelasgo y, según una opinión hoy defendida por la edición de Friis Johansen y Whittle que citaremos (así hemos visto la tragedia representada el 1982 en el teatro griego de Siracusa según la versión de Giuseppe di Martino y Scevola Mariotti), el coro secundario de los guardias del rey, que serían quienes amonestaran a las hijas de Dánao en los últimos versos [50]; en fin, toda una multitud. Lo probable, y más aún si se admite la fecha tardía para esta obra, es que Esquilo, tanto en ella como en *Las Euménides* —y seguramente en *Prometeo* si es que había que acomodar a las Oceánides en un carruaje volante—, se limitara (lo cual agradecerían sus coregos) a un número simbólico de doce coreutas.

---

[50] Pero siguen vigentes otras dos hipótesis, que la admonición procede del buen sentido de las sirvientes defensoras de la ley eterna del amor y que ahí el coro se divide en semicoros, uno de ellos compuesto por Danaides disconformes con la tesis general que quizá iban a desempeñar algún papel en las tragedias sucesivas.

Esta cifra parece confirmada por las citadas doce parejas de trímetros de los viejos de *Agamenón:* sabemos por la *Vida* de los códices de Sófocles que fue otra buena iniciativa suya la de aumentar el número de cantores a quince, pero también nos informa el *Suda,* como se dijo, de que el innovador hubo de defender su postura sobre el coro ante las anteriores de Tespis y Quérilo: nada impide, pues, suponer que Esquilo no tenía noticias de la propuesta de aumento al estrenar la *Orestea* o que la innovación de Sófocles es posterior al 458 o que, sencillamente, el primero no quiso seguir al segundo como lo había hecho respecto al tercer actor.

Vimos en su momento que Frínico en *Las Fenicias* y probablemente Prátinas sacaron al escenario coros dobles: lo cual no nos extraña en el caso del primero, pues Temístocles como corego no andaría escaso de recursos. También a Esquilo sus coregos, cuyos nombres nos son desconocidos salvo los de Pericles en *Los Persas* y Jenocles de Afidne en la *Orestea,* debieron de guardarle consideraciones a la hora de incurrir en gastos «paracoregemáticos»: así se explica que en *Eum.* 1032, frente al coro principal, aparezcan (recuérdese la tragedia así intitulada) unas *propompoí* (que un sistema consecuente de transcripción denominaría en castellano «propompas») o miembros femeninos del cortejo triunfal: algo semejante ocurrió más tarde en ciertas piezas de Eurípides, *Hipólito, Las Suplicantes,* las perdidas *Alejandro* y *Antíope.* Rasgo menos digno de atención es, en cambio, que, excluidas Antígona e Ismene, el coro de *Los Siete* se parta en dos a la hora de lamentarse (el final apócrifo, por su parte, ofrece dos facciones corales enfrentadas respectivamente a favor y en contra de Polinices y también los ancianos de *Agamenón* discrepan); reparto en semicoros nos exhiben también *Ayante,*

Las Traquinias y varias piezas de Eurípides *(El Ciclope, Hécabe, Orestes, Las Troyanas).*

Una de las actividades en que más se esforzó nuestro escritor fue la coreografía de sus obras: sabemos por Ateneo que discurrió muchas figuras de danza y que, sin necesidad de coreógrafos ajenos, hacía él mismo los esquemas, o incluso las partituras si hemos de creer a un escolio de *Las Ranas,* que le atribuye, tal vez en las monodias de Casandra o Io, un nomo (o modo musical) ortio (de tonos agudos) y tenso: contamos con dos fragmentos interesantes de Aristófanes al respecto, uno (el fr. 696, 1 K.-A.) en que confirma el propio dramaturgo eleusinio haber trabajado en guiones musicales y otro (fr. 692, 2 ss. K.-A.) en que alguien dice que, viendo *Los Friges,* ha admirado las figuras de quienes iban en busca del cadáver de Héctor.

Y no sólo en ese aspecto tenía que formar, aleccionar y dignificar Esquilo a su tropa farandulesca. La *Vida* habla de cómo se esforzaba en «infundir gravedad en los rostros» guardando un término medio entre las anticuadas pompas y heroicidades y las actitudes pícaras y sutiles en que iba a incurrir luego la tragedia; pero también advierte que, como señalaba Aristófanes (*Nub.* 911 ss.), pudo haber excesos en ese grave decoro, por ejemplo, en los aquí varias veces mencionados y antiguamente muy criticados silencios de los protagonistas que desconcertaban al auditorio. Esquilo —dice Dionisio— fue más inventivo que sus dos eminentes seguidores en la creación de tipos dramáticos, pero no descuidó nunca lo adecuado y decente en los actos y personajes presentados, reflejado todo ello —agrega la *Vida*— en caracteres «grandes y dignos». Esto de la grandeza es un verdadero estribillo de los comentaristas: enseñó a los actores —dice Horacio— a *magnum... loqui* (y

es evidente que no se trata de hablar con voz fuerte, pues las condiciones acústicas de los teatros, como se sabe, eran buenas); Aristófanes (*Ran.* 1004 s.) le presenta «alzando vocablos solemnes como torres»; un escolio ensalza su *megalophyía* o «grandeza natural»; Dión Crisóstomo, en su comparación de los tres *Filoctetes,* su *megalophrosýnē* «grandeza anímica» unida a la sencillez, el noble arcaísmo y la tenacidad de propósito; Focio le llama el más *megalóphōnos* (algo así como «el que más eleva la voz») de los poetas, mientras que Elio Aristides le considera incapaz de desbarrar y desvariar y el último lugar citado de Aristófanes ve en él al debelador de la charlatanería trágica; Himerio y S. Basilio alaban la *megalophōnía* de Esquilo, Teodoreto su *megalēgoría,* Dionisio de Halicarnaso la *megaloprépeia* a que se remonta; y a todo ello subyace un complejo difícilmente traducible en que no se sabe si dar primacía a la magnanimidad, la magnificencia o la grandilocuencia. En definitiva, una gran altura espiritual que ningún oyente o lector podría dejar de captar aunque llegara, a veces, mezclada con defectos: cierta rudeza verbal rayana en lo cacofónico (Psello, Catrares); dureza «semejante a la del morrillo de un toro» (Aristófanes, fr. 663 K.-A.); desigualdades estilísticas (Ps.-Long., *De subl.* XV 5) que hacen alternar trozos fantásticamente heroicos, del tipo de *Sept.* 42 ss., con ideaciones deficientemente elaboradas, crudas como lana que se ha cardado mal; desprecio por el cincel frente a los arranques torrenciales (Dioscórides en el epigrama que mencionó nuestra biografía) o tendencia (según Fidípides, partidario de Eurípides en Aristófanes, *Nub.* 1364 ss., hablando con su padre, añorador de la buena literatura de sus tiempos juveniles) a mostrarse «lleno de ruido, incoherente, pomposo, gran creador de abismos». De abismos verbales, se entiende, a los que el

espectador de cultura media, llevado por el poeta, como dice su *Vida,* a «monstruosas estupefacciones», no podía asomarse sin vértigo.

No debía, pues, de ser fácil para los actores seguir en sus textos y matices interpretativos a los libretos esquíleos.

Pero de mejor gana aceptarían probablemente los bien logrados esfuerzos del autor en aras de la dignificación de la profesión dramática. Muchos testimonios coinciden en que, a costa otra vez de llamar al corazón y a la bolsa de los coregos, Esquilo mejoró los hasta entonces pobres atuendos de actores y cantantes hasta el punto, según en su biografía apuntábamos, de que sus modas vestimentales empezaron a ser imitadas aun por los rituales religiosos.

No cabe duda, aunque un gramático desconocido (*Anecd. Par.* I 19) de quien proceden muchos de estos términos, el mismo al que en parte recurriremos para lo escenográfico, vacile entre Sófocles y su predecesor, de que proceden de éste la mayoría de las mejoras que daban decencia (*honesta* en Horacio) o, según Ateneo, *euprépeia* «buena presencia» y *semnótēs* «respetabilidad» a las gentes teatrales, de siempre propicias al andrajo y la destrozona. Nuestros textos nos hablan, al respecto, de calzados especiales, como el famoso coturno de suela gruesa (*kóthornos, embátēs, okríbas;* en latín *cothurnus* o *coturnus*) que, en expresión de Filóstrato y la *Vida,* elevaba a los actores, de mediana estatura en ocasiones, no sólo materialmente, de modo que fueran vistos mejor por el público (pues, a diferencia de lo que acabamos de notar sobre las condiciones acústicas, la visibilidad en los teatros griegos era mala; nuestra introducción a Sófocles calcula que en el teatro de Dioniso, posterior a Esquilo en la estructura hoy visible, las últimas filas se encontraban a más de noventa metros del escenario, lo cual significa que un actor muy alto, de 1,80 m., lo verían los espectadores de delante como una pequeña figura

de 9 cm. y los de detrás como un minúsculo muñeco de menos de 2 cm.), sino poniéndoles al nivel ético de héroes y dioses.

Otra manera de dar esbeltez a los cómicos consistía en hacer bajar sus faldas, evitando tal vez así grotescas exhibiciones, hasta el suelo: a Esquilo se atribuyen la introducción o mejora de la túnica (*sýrma,* literalmente «prenda que se arrastra») que infundía *ónkos* o magnificencia según la *Vida,* con variedades como la *palla* de Horacio, la *xystís,* el *kólpōma* o vestido con pliegues en el regazo, el *agrēnón* o malla, la *batrachís* o costoso indumento teñido en verde rana y, para los papeles femeninos, la *cheirís* o guante hasta el codo, la *kalýptra* o velo para la cabeza y el *parápēchy* con mangas adornadas de un modo u otro.

Pieza principal para la eficacia del actor era la máscara, *prosōpeîon* («adminículo para la cara») o, en latín, *persona,* nombre que, a través del etrusco *φersu,* tal vez proceda de la misma palabra griega, lo cual termina de refutar la vieja y descabellada hipótesis que creía en un «aparato de resonancia», algo así como un anacrónico (y, en aquellas instalaciones, innecesario como decíamos) megáfono incorporado.

Volvamos a nuestra introducción a Sófocles, donde, con referencia a una época posterior, se habla de máscaras tipológicamente distintas según sexos, edades y caracteres y se añade que estos artefactos, de tela, corcho o madera, de color más blanco para las mujeres y más oscuro para los hombres, con sus ranuras para los ojos y la boca abierta que permitía respiración y recitación, servían para disimular en lo posible la pluralidad de papeles en un solo actor y, por otra parte, impedían que el público percibiese visualmente gestos de tristeza o enfado, llantos, etc., lo cual comportaba la necesidad de actitudes pantomímicas o indicaciones verbales del mismo ejecutante u otro.

Ya se habló de que la tela fue empleada la primera vez por Tespis; la innovación de Esquilo consistió, según el *Suda,* en encargar «máscaras terribles» de los otros dos materiales citados «pintadas de colores»: el adjetivo explica bien, si los fabricantes eran hábiles, el citado terror de los espectadores de *Las Euménides.*

Toda esta preocupación por los pormenores materiales fue, en fin, causa de que, como dice Filóstrato, las representaciones esquíleas se desarrollaran en un ambiente de mayor esplendidez (y otra vez aquí aparece el adjetivo *megaleîos*, de la familia etimológica que resulta, según vimos, clave de las interpretaciones antiguas) que las anteriores presentaciones más bien rastreras y vulgares. El poeta —anota la *Vida*— superó a todos los demás en «la brillantez del aparato corégico» y se empeñó en asombrar con él al público. No en vano es la tragedia, según la trillada definición de Aristóteles (*Poét.* 1449 *b* 24 ss.), «la imitación de una acción seria, completa y larga... que, con recurso a la piedad y el terror, logra la purgación *(kátharsis)* de estos sentimientos».

Tampoco han faltado autoridades que hayan atribuido a Esquilo innovaciones en el campo de la escenografía, de la que presumiblemente se ocupaba él en persona, pues, por ejemplo, Agatarco, del que nos cuenta Vitruvio (7 *praef.* 11) que *Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scaenam fecit et de ea commentarium reliquit,* puede en realidad haber actuado solamente en representaciones póstumas de obras esquíleas. «Practicó una puesta en escena adecuada a los caracteres heroicos», comenta Filóstrato; «superó a los demás en la disposición y ornato de la escena», anota la *Vida;* pero, a pesar de todo, la impresión general hoy es la de que los requerimientos teatrales de las obras de Esquilo no fueron grandes; sólo Sófocles, y aun en la modesta escala que en nuestra introducción a él se muestra, empezó a complicar algo la escenografía de acuerdo con la clara manifestación de Aristóteles (*Poet.* 1449 *a* 18 s.); y realmente tuvieron que sobrevenir el auge de Eurípides y más aún la reforma del teatro de Dioniso llevada a cabo por Licurgo en el tercer cuarto del s. IV para que

se comenzaran a aderezar los escenarios tal como ahora los concebimos al pensar en la tragedia antigua.

Este último debe de ser el estado de cosas que refleja el mencionado gramático anónimo cuando, dudando otra vez entre Esquilo y Sófocles, describe varios medios escenográficos: el ecciclema, ya mencionado y a que volveremos, literalmente «plataforma que se desliza sobre ruedas» empujada, desde el interior de la *skēnḗ* o barraca que actuaba como vestuario hasta el exterior visible, por más o menos disimulados tramoyistas que la hacían así funcionar, una vez abierta la puerta hacia afuera, como una especie de suplemento del edificio, una habitación proyectada, por así decirlo, hacia la calle que exhibe un cuadro preparado antes dentro; *exôstrai*, literalmente «objetos empujados», que serían aproximadamente lo mismo; *periáktoi*, prismas de madera giratorios que podían mostrar varias decoraciones en sus caras y que probablemente no se utilizaron hasta el período helenístico; proscenios, pantallas decorativas de algún tipo; máquinas, entre ellas la grúa apta para trasladar, pongamos por caso, actores desde el escenario hasta la azotea (la palabra griega es *géranos*, nombre de la grulla a que se asemeja el aparato y al cual se remonta etimológicamente nuestro vocablo); el *theologeîon* o «pavimento desde el que los dioses hablan» (*ex machina*, se entiende) y que podía estar en la azotea misma de la barraca o sobre ella constituyendo un segundo plano (denominado también *distegía* «doble techo»); y aparatos especiales para imitar los relámpagos *(keraunoskopeîon)* o los truenos *(bronteîon)*. Todo esto, repetimos, parece posterior a Esquilo; ni es probable que tenga razón Horacio, en el lugar que acerca de Tespis mencionamos por primera vez, cuando afirma que nuestro dramaturgo *modicis instrauit pulpita tignis*, es decir, «elevó el escenario con un pequeño estrado de madera».

Lo mejor, creemos, es ir describiendo muy someramente la escenografía verosímil para cada obra con miras a la mejor interpretación por parte de los lectores.

Los Persas se desarrolla en Susa, capital de Persia, ciudad citada ocho veces en la tragedia: allí se supone existente el edificio de un consejo de ancianos cuya fachada, de una sola puerta, actúa, probablemente representada mediante paneles pintados, como fondo de la acción; este local es el mencionado en 141.

A un lado de la orquestra o espacio circular reservado al coro, donde no estorbe mucho, se yergue, como en *Las Coéforas,* el túmulo de Darío (en *Níobe* y *Helena* se podían también contemplar, respectivamente, las sepulturas de los Nióbidas y Proteo; alguien ha aducido un paralelo arqueológico, el de los sepulcros de los reyes de Micenas, tumbas de las llamadas de pozo, que están enfrente de la acrópolis); la verdad es que este monarca fue realmente enterrado en Persépolis, pero a Esquilo no le importan mucho ni ello ni el hecho raro de que el rey esté sepultado no delante de su palacio, sino frente a otro edificio oficial. El actor que ha actuado como mensajero, al hacer mutis en 514 pasó a la barraca a cambiarse de ropa y máscara y ha tenido luego que arreglárselas para acurrucarse detrás de la tumba sin que el público lo note apenas, para lo cual es conveniente que ésta se halle cerca del edificio por cuyo lateral habrá salido, hasta su aparición en 681; entonces se alza sobre ella; vuelve a ocultarse en 842 y o bien, puesto que, como vimos, no volverá a ser necesario, espera allí hasta el fin de la obra, o se arrastra con disimulo hacia la barraca.

Por lo demás la acción puede seguirse bastante claramente. En el verso 1 los consejeros del coro llegan a la explanada de frente al consejo; en 140 el corifeo les exhorta a entrar y deliberar, pero no lo hacen (tampoco les habría sido posible, porque la puerta del edificio no es practicable) ante la llegada (150) de la reina, que viene de pala-

cio impulsada por su sueño. Lo hace en un carro, con numeroso cortejo en torno a él: Atosa no nos lo dice aquí, pero pone de relieve el haber prescindido de un tal vehículo en 607 ss. Éste es el primero de los llamativos usos de un carruaje en Esquilo y su imitador Eurípides. En los últimos versos citados hallaremos un nombre aplicado a cualquier medio de transporte de este tipo: no se mencionan caballos, pero la disposición de los accesos al escenario hacía posible el espectacular empleo de tracción animal, aunque tampoco hablen de ella *Ag.* 782 ss. ni *Tr.* 568 ss. En cambio, *El.* 988 alude a pesebres e *Iph. Aul.* 619 concretamente a unos potros asustadizos, pero la aparición de un derivado de *hámaxa* en *Ag.* 1054 y la de *apḗnē* en *Ag.* 1039, *Iph. Aul,* 618, *Tr.* 572, *El.* 998, vocablos ambos que evocan la idea de una carreta de cuatro ruedas tirada más bien por mulas, hace verosímil que fueran estos híbridos los empleados como más capaces de esperar pacientemente a lo largo de extensos parlamentos. En cuanto a *Heracles,* 815 ss., al carro de Lisa se hace referencia en 880, pero, puesto que parece que ella e Iris son alzadas por la grúa, la máquina difícilmente podría también con el vehículo y su tiro.

En 249 entra el mensajero; es inverosímil que haya acudido ante todo al consejo para informar a los consejeros y que sólo por casualidad encuentre allí a la reina, cuyo mutismo señalamos antes. En 532 se va ésta, nuevamente en carro y con su cortejo, al palacio, donde debe recoger las ofrendas; pero teme que entretanto llegue Jerjes —¿por qué al consejo?— y encarga que, si ello ocurre, le cuiden y escolten hasta el palacio.

En 598 el rey no ha llegado, pero sí Atosa a pie, como indica el citado verso, modestamente ataviada y con las ofrendas que realiza ante el altar de la orquestra mientras

se invoca a Darío, que en 681 y 842 aparece y desaparece como queda dicho. En 851 la reina, por la razón de economía escenográfica ya conocida y utilizando el pretexto de la ropa de su hijo (¿cómo sabe que estará andrajoso y que no irá en primer lugar a palacio?), desaparece para no volver. En 904 llega Jerjes, efectivamente muy mal trajeado y en otro carro que describen 1000 ss. («tienda llevada por ruedas», es decir, carreta cubierta de viaje). Y finalmente en 1077 salen de escena todos con dirección a palacio, el monarca y el coro a pie y su carreta llevada por el séquito.

El estado de cosas escenográfico de *Los Siete* es más sencillo. Al fondo se halla el palacio real que había sido de Edipo, de donde sale Eteocles al principio; luego volverá a hacer mutis en 77, 285 y 719 con dirección al campo de batalla y sus aledaños, la última vez para morir, y de allí regresa en 182 y 375. La escena es el ágora de Tebas: adminículos fundamentales, pero portátiles, son las ocho estatuas de los dioses (Zeus, Palas, Posidón, Ares, Cipris, Apolo, Ártemis, Hera) a que se abrazan (185) las empavorecidas mujeres hasta que el jefe (265) consigue que vuelvan al lugar usual del coro. En uno de los laterales habrá un panel pintado que representa (240, 881) la acrópolis tebana con sus murallas y torres; enfrente se supone que está el campo de batalla al que dan cara las fortificaciones, desde donde entra, en 39, 375 y 792, el mensajero y de donde traen los cadáveres de los hermanos (simples bultos cubiertos sobre unas parihuelas) en 848. En cuanto al cortejo final (el hecho de que esta parte contenga versos apócrifos complica las cosas), teóricamente debería marchar hacia algún lugar en que se desarrollasen pompas fúnebres.

Un hábil escenógrafo como Esquilo no debería desaprovechar las muchas posibilidades de ambientación visual

(polvo en 81, humo en 341) y auditiva (gritos y vagidos en 89, 331 y 348; sonar de puertas golpeadas en 249; pedradas en 158; ruido de armas en 100 y 103; relinchos de caballos, fragor de sus cascos y tintinear de sus aparejos en 83, 207 y 245; rechinar de ejes y otras piezas de los carros en 204 s.) que podían sazonar el un tanto soso argumento; pero no sabemos en qué forma concreta se producían estos efectos.

Las Suplicantes, como es sabido, ofrecen multitud de problemas, entre ellos el ya citado de la supuesta gran cantidad de personas en escena; pero en punto a edificios no sucede así, pues no los hay. La entrada principal de la barraca [51] estará tapada por un terraplén de tierra, descendente hacia el público, en lo alto del cual se halla un altar común de varios dioses y, de modo similar a *Los Siete,* estatuas de divinidades, entre las que se citan Zeus, Helio, Apolo, Posidón y Hermes, así como unos escalones en que se sentarán las Danaides, cuyas máscaras morenas, indumentarias a la moda bárbara, los usuales ramos de súplica y las fajas de que hablaremos constituyen otros tantos rasgos de exotismo y pintoresquismo que tampoco faltan en el propio Dánao a juzgar por 496 ss.

Las subidas y bajadas por el terraplén, a partir de la llegada de las Danaides desde su país en el verso primero, son constantes. Dánao utiliza por primera vez la cumbre como atalaya, desde la que ve el polvo, las tropas, los caballos y el carro de la comitiva real, a lo largo del párodo;

[51] Así todas las entradas en escena tienen que efectuarse por las puertas laterales, una para los que lleguen del campo o la calle, como Dánao y sus hijas al principio y los egipcios, y otra para los que, como Pelasgo y el anciano en lo sucesivo, procedan de la ciudad.

baja en 176 y aconseja a sus hijas que suban al refugio, designado por él mismo como «colina» (189); así lo hacen (208) sentándose (224) en actitud imploratoria; entra Pelasgo (234), probablemente, como Atosa, Jerjes y Agamenón, en carro según ha visto Dánao; baja el corifeo a dialogar con el rey (246); en el curso de la larga conversación (455 ss.) las Danaides amenazan con suicidarse colgándose por sus fajas de las imágenes, todo ello de modo simbólico, pues no hay cincuenta estatuas ni siquiera doce; Dánao hace mutis para la ciudad (504); el monarca (508) aconseja con éxito a las muchachas que bajen mientras él (523) regresa a su palacio; vuelve Dánao (600), que en 710 va a subir al terraplén, desde donde (el público ha de tolerar una inexactitud geográfica, pues Argos está lejos del mar) divisa una nave; las Danaides deben, pues, regresar a su refugio de arriba (725); sale Dánao otra vez para la ciudad (775); las doncellas se aferran nuevamente al altar (835); el heraldo y su tropa de egipcios, tan negros como sus primas, pero vestidos llamativamente de blanco (720), entran en escena (836) e inician el ascenso (882); toda la escaramuza de 836-910 requiere consumada habilidad escenográfica; al llegar Pelasgo (911), los egipcios descienden y desaparecen (953); el rey plantea al coro (954) la extraña posibilidad de elección entre edificios públicos colectivos o viviendas en que habitarían solas (probablemente se está así preparando que opten por lo último y realicen la matanza de esposos que habrían estorbado los eventuales compañeros de alojamiento); ellas (971) remiten la decisión a Dánao cuando llegue; se va el rey (974), reaparece el padre (980) y parte con sus hijas hacia Argos.

Una de las ventajas de las tetralogías temáticas, al menos si nos basamos en lo conservado, es que aliviaban el

trabajo de los tramoyistas: mi introducción a Sófocles recuerda el año 431 en que tuvieron que preparar a lo largo de un día los cuatro escenarios de *Medea* (un palacio), *Filoctetes* (una cueva), *Dictis* (otro palacio) y *Los Segadores* (un campo); algo similar ocurriría en la jornada de *Los Persas.*

La *Orestea,* en cambio, ofrece requerimientos más simples. Al fondo vemos un edificio con tres puertas; la central ha de ser bastante ancha, luego se verá por qué; de las laterales una no será practicable y figurará en el panel pintado por razones de simetría, pero la otra hará falta quizá en *Agamenón* y, desde luego, en *Las Coéforas.* Dicha construcción representará en las dos primeras piezas el palacio de Agamenón y en *Las Euménides,* de cuyas localizaciones ya hablamos, dos templos sucesivos: edificios religiosos del mismo tipo parece que surgían en *Los Edonos, Las Sacerdotisas* y, desde luego, *Ifigenia entre los Tauros.*

La azotea debe ser practicable para que desde ella, primero medio tendido y luego de pie al fingir que ve una luz (22), hable el guardián de *Agamenón,* que inmediatamente desaparece por la escalera interna. Nos cuentan, dicho sea de paso, que en la *Psicostasia* se usaba el *theologeîon* para que Zeus pesara allí las almas de Aquiles y Memnón, pero quizá también en ese caso haya bastado la terraza a diferencia de, por ejemplo, *Orestes,* en que son precisos un piso para los secuestradores y sus víctimas y otro para Apolo *ex machina;* véase lo que en seguida diremos sobre *Prometeo.*

El coro se sitúa en la orquestra (40) frente a una de las puertas del palacio (no sabemos si la principal o la accesoria correspondiente al gineceo) por la que Clitemestra, con la que el guardián ha dialogado dentro, saldrá

(258) y volverá a entrar (354); surge por un lateral (503) el heraldo; la reina efectúa otra breve aparición (587); el heraldo pasa al palacio (680) desapareciendo por el lateral para fingir que utiliza una entrada de servicio; en 783 un carro, el que lleva a Agamenón y Casandra (porque no es probable que a cada uno lo conduzca un vehículo distinto), entra en escena; sale Clitemestra (855) por la puerta principal con esclavas cargadas de los preciosos tapices que tanto papel van a desempeñar; después de tensos diálogos y cantos entran en el palacio, naturalmente por la puerta grande, que queda abierta, Agamenón (957) y Clitemestra (974); ésta, impaciente ante la demora de Casandra, vuelve a salir y entrar por la misma puerta, que sigue de par en par, en 1035 y 1068; ahora nos enteramos de que frente al palacio hay una efigie del Apolo Agieo o de las calles a quien Casandra invoca en 1072; la profetisa baja finalmente del carro, que el séquito se lleva inmediatamente, y entra por la puerta principal (1326).

A continuación (1343 ss.) se oyen los mencionados gritos de Agamenón desde el palacio (el actor debe estar muy pegado a la puerta y tener potente voz si quiere que todos le oigan); y en seguida es posible contemplar una famosa y tétrica escena.

Permítasenos ahora un inciso. Es una cuestión no resuelta la de si recurren al citado ecciclema los dos primeros grandes trágicos. Para Sófocles, siempre sobrio en escenografía (recuérdese que, por ejemplo, no saca a relucir carruajes), lo negaba en *Ant.* 1293 ss. y *El.* 1466 ss. nuestra introducción a dicho autor.

Menos fácil es la decisión en torno a *Ag.* 1372 ss. La plataforma exhibe a Agamenón y Casandra ensangrentados. Al lado de ellos se yergue Clitemestra, armada luego veremos con qué. El rey aparece envuelto en la red fatal,

cuya intervención es importante, como lo demuestran las menciones de Casandra (*Ag.* 1115), Clitemestra (*Ag.* 1382), Orestes (*Ch.* 492, 981 s., 998 ss.) y Apolo (*Eum.* 634 s.): se trata de un vestido de fiesta que había de ponerse Agamenón después del baño, pero que su esposa le echa por encima, estando él aún en la pequeña e incómoda bañera, de modo que no pueda defenderse; así el infeliz se convierte en un mísero pez apresado con coherencia simbólica entre lo que le oprime y la otra red inextricable en que le situó su dilema de Áulide; en cuanto a la bañera, citada en *Ag.* 1540, *Ch.* 999 y *Eum.* 633 como un toque más de realismo «micénico», no figura en la versión homérica del mito y en esta escena se hallaría fuera de lugar.

En definitiva hablan en pro del eccíclema la espectacularidad del cuadro así compuesto en el interior de la barraca [52] y proyectado súbitamente al exterior; las palabras de Clitemestra, que dice en 1374 que ella está en el mismo lugar en que ha golpeado, es decir, no en la calle contándolo; y los inconvenientes de las otras alternativas. El que unos siervos saquen a la calle todo el complicado artilugio terminaría de matar la ilusión trágica; y, supuesta para la puerta una anchura de aproximadamente cuatro metros, la exhibición en el interior de la barraca no sería vista por los sectores laterales del público.

Lo demás es fácil: hacia el verso 1401, Clitemestra baja del eventual eccíclema, que no se replegará (naturalmente los cadáveres están representados por bultos vestidos y pin-

[52] Pero muy agobiadamente compuesto, pues este edificio no tendría más de cuatro metros de fondo, de manera que, ante la necesidad de dejar espacio a los que empujaban desde atrás, la plataforma no podía medir más de dos metros en sentido perpendicular a los espectadores y unos tres o cuatro en sentido paralelo.

tados y el reconocimiento de la cara de Agamenón en 1581 es ficticio) hasta el final, para dialogar con el coro; Egisto llega del campo y contempla lo ocurido en 1577; y ambos criminales entran en el palacio al final de la pieza.

Las Coéforas requieren, situado junto a la fachada, un túmulo de Agamenón que los tramoyistas habrán colocado al término de la primera tragedia, lo cual obliga al público a pasar por la inverosimilitud de una situación tan notoria y céntrica para la víctima de tal modo asesinada por los nuevos gobernantes.

Entra Orestes de la calle y se acerca (4) a realizar su ofrenda ante el sepulcro; él y Pílades se colocan disimuladamente a un lado mientras sale Electra con el coro (22) por la puerta del gineceo, se acerca a la tumba con las nuevas ofrendas (124) y descubre (164) lo dejado por su hermano, el cual se llega a ella en 212; siguen las imprecaciones de todos ante la tumba (306 ss.). Pero, a partir de 510, ésta pasa espiritualmente a segundo plano en relación con el palacio; entra Electra por la puerta del gineceo (584) y en el mismo verso también Orestes y su compañero desaparecen por el lateral para realizar su entrada oficial, llamando a la puerta principal con portadores de bagajes, en 653 ss.; aparece un portero, que no llega a salir (657), y luego Clitemestra (668); entran todos juntos (718); sale la nodriza, otra vez por la puerta del gineceo (730), para cumplir el encargo fatal a que volveremos (782); llega de la calle el adúltero (838) y entra en el palacio por la puerta grande (854); se repite algo variado el esquema de *Agamenón,* con la citada voz dentro de Egisto (869) y la novedad de un servidor asustado que sale por la puerta central (875) y llama a la del gineceo (877) hasta que Clitemestra, que estando por allí no se ha enterado de nada, sale ella misma

a abrirle (885), corre a la puerta central; contempla aterrorizada, mientras huye el siervo por el lateral, cómo se abre ésta para dar paso a los matadores y es arrastrada por su hijo (930) a través de la puerta, que alguien cierra desde dentro. En 973 se abre nuevamente y surge otro posible eccíclema de factura menos complicada que teóricamente podría resolverse con simple traslado de los cuerpos a manos de tramoyistas. Una serie de personajes mudos, representantes del pueblo de Argos, comienzan a aparecer en la escena; y no falta ya sino una premonición de *Las Euménides* (1048) en la aparición de los monstruosos seres, no vistos por el público, ante quienes Orestes (1062) huye despavorido.

Al empezar *Las Euménides* el túmulo naturalmente ha desaparecido. Estamos en el templo de Delfos; la Pitia sale por la puerta latertal (que ahora representa, por ejemplo, unas dependencias del santuario), monologa ante la grande, la abre sólo lo necesario para pasar ella y la vuelve a cerrar (33), aterrorizada ante el espectáculo que ofrece la nave del santuario, quedándose fuera, donde describe lo visto antes de irse por el lateral en 63.

A partir de 64 el eccíclema parecería necesario por la razón que acabamos de apuntar, porque la puerta principal, aun abierta, no permite ver bien más que, si acaso, a una minoría de espectadores; pero no puede menos de dejarnos perplejos la imposibilidad de que una plataforma relativamente pequeña, como decíamos, y que debe ser movida a mano sostenga una vasta exhibición de quince cuerpos humanos: Orestes acurrucado ante el ombligo del mundo (40); Apolo con un Hermes mudo de pie a su lado; y las doce Erinis dormitando. Realmente esta escenificación resulta un enigma, y tampoco está claro lo que sigue.

Parece que en 93 se van por un lateral Apolo, los fines de cuyo mutis no están claros (pues el pretexto de ir a buscar su arma sería banal), y por el otro Hermes y Orestes, quien sólo ha hablado en 85-87; que en 94 la sombra de Clitemestra, dispuesta a despertar al coro, sale de detrás del templo, adonde volverá en 139; y lo que sí está claro es que el dios reaparece con su arco en 179, por el mismo camino por el que se fue, para amenazar a las Erinis y lograr que en 234 se esfumen también entre bastidores mientras él se encierra en el santuario.

El escenario queda vacío, con lo que se da oportunidad para trabajar a los operarios; el coro, al reaparecer en 255, tendrá que cantar un segundo párodo o epipárodo; algo similar ocurría (815 y 866) con *Ayante* mientras se desmontaba la tienda primitiva; Eurípides (*Alcestis, Helena, Reso,* la perdida *Andrómeda* en que la escena cambiaba de la playa al palacio de Cefeo) prodigará más estas situaciones.

El cambio de localidad no afecta mucho al ritmo de la función: los tramoyistas sustituyen quizá el panel que representaba la fachada del templo apolíneo por otro cuyas pinturas recuerden al de Atenea en la acrópolis de Atenas e instalan rápidamente una imagen de dicha diosa frente al edificio. Orestes entra de la calle (235) y se abraza a ella. El coro le sigue (244) y le tortura hasta 396; Atenea aparece por un lateral, sin duda a pie (397), aunque son equívocas sus manifestaciones de que viene desde el Sigeo empleando como mágico carro el motor sobrenatural de su égida (403 ss.). En 490 la diosa marcha a organizar el juicio y el reo queda rodeado otra vez por sus perseguidoras; mientras éstas cantan, los tramoyistas colocan bancos para los jueces; a partir de entonces el público debe olvidar el templo y situarse mentalmente en un lugar abierto,

el Areópago, citado por la diosa en 685; desde 566 (a partir de un llamativo trompetazo del heraldo que gustaría a los espectadores) la escena reproduce lo más fielmente posible la disposición de la sala de sesiones del tribunal, con Apolo como defensor, Orestes acusado, las Erinis como fiscales, Atenea en calidad de árbitro y un jurado. En 710 los jueces se levantan para votar; en 752 uno de ellos presenta los sufragios a Atenea, la cual añade el suyo; y finalmente, desaparecidos Orestes en 777 y Apolo quizá antes, se forma el ritual cortejo con Atenea, las citadas propompas (en que parecen mezclarse sacerdotisas, niñas y tal vez algunos varones) y las Euménides convertidas ya en diosas tutelares de Atenas.

Prometeo es, por su dificultad escenográfica como por tantos pormenores, muy distinta de las demás obras esquíleas. El barracón está oculto por pinturas que representan un macizo rocoso (en *Las Fórcides* y los *Filoctetes* pasaría lo mismo con una caverna; en *Los Mirmidones, Los Friges, Las Tresas, Memnón,* como en *Ayante* y varias tragedias de Eurípides, así *Ifigenia en Áulide, Las Troyanas, Hécabe, Reso,* con una tienda o colección de tiendas militares); su puerta es en principio impracticable, pero puede haber estado simplemente enmascarada por el panel si es que al final ha de servir para quitar de en medio a Prometeo, que, desde luego, ocultaría la abertura con su cuerpo. La azotea necesitaría una solería fuerte si debe acomodar a todo el coro.

En efecto, para las salidas y entradas sirven los laterales. Por allí penetran al principio Hermes y sus colaboradores conduciendo al héroe (ya dijimos no creer en la teoría del maniquí); por allí salen en 87 dejándole solo; por allí también (562) entra Io con sus cuernos de vaca y dis-

puesta a sufrir los frenéticos sobresaltos causados por el tábano hasta su desaparición en 886; e igualmente, en 944, Hermes, el cual sería ridículo e inviable que se desplazara mediante sus sandalias aladas.

Las restantes apariciones son más espectaculares. Océano habla dos veces (286, 395) un poco ridículamente (pero él mismo resulta siempre grotesco) de su «pájaro de alas rápidas» y «ave cuadrúpeda». Parece, pues, que cuando llega en 284 lo hace montado en un grifo fantásticamente elaborado, pero, para que el público repare lo menos posible en el pueril artilugio, es de suponer o bien que en ese momento se destapa el vehículo ya montado en la terraza para que Océano siga hablando desde allí, o que el animal —y así se explica que algo oscile en el aire— se posa en la azotea manejado por una pequeña grúa situada detrás de la barraca. Todo esto depende de nuestra creencia o no en la pertenencia de la obra a Esquilo y, para el caso positivo, en el empleo de máquinas por parte de él, lo que *a priori* juzgábamos improbable. Pero cosas tanto o más extrañas se nos dicen de la propia escenografía de nuestro autor (Aurora llevándose por los aires en *La Psicostasia* el cadáver de Memnón) y aún más de las posteriores tragedia y comedia: el carro del sol en *Medea*, el *Belerofontes* euripídeo montando en su caballo alado Pegaso; Trigeo subiendo al cielo, con parodia de dicha tragedia, a lomos de un escarabajo en *La Paz*, incluso Sócrates colgado de una cesta en *Las Nubes*.

En 396 Océano se va por el mismo procedimiento, sea éste el que sea; pero ya desde 128 teníamos en escena a la singular cabalgata aérea de sus hijas, las doce (o quince como se apuntó) Oceánides del coro. En 115 ss. Prometeo, que no puede mover el cuello para mirar, habla de un ruido como de alas de aves, y no es probable que haya

en ello un prematuro temor hacia el águila cuyo ataque se le va a pronosticar en 1021 ss. En realidad no estamos nada seguros de cómo llegan las muchachas: lo más probable es que por el aire como su padre (en efecto, también el párodo menciona alas, auras, un carro alado); quizá vuelva a funcionar la grúa, pero sólo para depositarlas en la azotea, pues la máquina no podría sostener lo que hemos llamado en otro lugar un tranvía aéreo, cuyo peso se estima en una tonelada y media, ni doce cochecitos igualmente pesados y más engorrosos; ni cabe tampoco que el carruaje colectivo estuviera ya montado en la terraza, pues lo habría impedido la mencionada maniobra con el grifo de Océano. Ni tampoco podemos imaginar cómo cantan ellas y habla el corifeo hasta 283; al parecer desde la misma azotea, pero no sabemos si sentadas en su supuesto carro o carros o de pie. En todo caso, Prometeo en 272 las invita a bajar y, en efecto, mientras él dialoga con Océano, ellas descienden por la escalera interna de la barraca hasta aparecer en 397 a pie por el lateral.

Pero aún queda el hueso escenográfico más duro de roer, el cataclismo cósmico. Verdaderamente ignoramos hasta dónde llegarían las habilidades de hombres y máquinas en cuanto a imitar visual o acústicamente terremotos, tormentas, remolinos de viento y polvo. Ya hemos sugerido cómo desaparece Prometeo, cuyas ligaduras han sido a lo largo de toda la obra tan ficticias como la cuña que perforaba su pecho; en cuanto al coro, hay quien lo ha concebido agrupándose lealmente en torno al héroe, en cumplimiento de la promesa de 1067, y siendo abismado con él si una tal desaparición fuera factible, pero lo más probable es que se disperse aterrorizado en medio de los mencionados efectos escénicos de modo que esta pieza, según en

otro lugar se dijo, queda privada de las usuales palabras finales del corifeo.

Algunos problemas de las tragedias conservadas

Destaca en *Los Persas*[53] la explosión de entusiástico sentimiento nacional, muy propia de los primeros decenios de la gloriosa y próspera pentecontecia[54], a que da magnífica expresión la arenga de 402 ss.; pero el gran tacto de Esquilo, como se ve en el texto de esos mismos versos y en las alusiones de 183 a una mujer ataviada con vestiduras dóricas como causante de la derrota médica y en 817 a la lanza dórica en relación con la batalla de Platea, ganada por Pausanias al mando de una tropa panhelénica, no le permitía capitalizar los hechos como propaganda de Atenas sola; ni tampoco entraban en su programa de conciliación los extremismos antiespartanos de Temístocles.

Es muy sutil, por otra parte, la forma en que el poeta, siguiendo como dijimos a Frínico, pero mejorándole mucho, ha intentado[55] situarse en el punto de vista de los

[53] Procuraremos, aquí y en lo sucesivo, evitar en lo posible repeticiones respecto a nuestros comentarios anteriores.

[54] Dos años después iba Cimón a reprimir muy duramente la rebelión de Naxos y cuatro más tarde a ser protagonista del triunfo, junto al río panfilio Eurimedonte, de la Liga de Delos.

[55] Incluso en lo que podríamos llamar simpatía hacia la angustia inicial por la falta de noticias de Europa, con estructura parecida a la de *Agamenón*, las llegadas inmediatas del mensajero y el rey en una y otra pieza; ninguna mención se hace aquí de los falsos rumores de victoria anotados por HERÓDOTO, VIII 99, 1, sobre los cuales comenta sagazmente Schmid que Sófocles, más dado a los contrastes, no habría desaprovechado la ocasión de hacer danzar un gozoso y prematuro hiporquema a los coreutas.

derrotados (con rasgos de imparcialidad como el elogio de héroes del tipo de Siénesis, 326 ss., o la no antipática figura de la reina Atosa, tan amante de su hijo como para expresar loca alegría ante su supervivencia en 300 s. y atribuir sus yerros a la influencia de malos consejeros en 753 s.) y poner énfasis en el aspecto moral de la pugna.

Esquilo, como en parte Heródoto a lo largo de su *Historia*, está persuadido de que, prescindiendo de remotos y míticos precedentes bélicos de un enfrentamiento entre Europa y Asia a que el historiador de Halicarnaso (I 1-5) no dejó de referirse (los fenicios raptan a Io, los griegos a Europa y Medea, Paris a Helena, los aqueos destruyen Troya), al conflicto subyace la falta de medida de los persas, pueblo poderoso y rico que arremete contra la humilde y pacífica Hélade. Este desastre de Jerjes ha sido la aplicación práctica del principio arcaico [56] según el cual la felicidad o riqueza mal digerida produce saciedad e indigestión, *kóros*, que se resuelve en soberbia o desmesura, *hýbris*, a la que sigue inexorable, traída por los dioses, la calamitosa *átē*. Heródoto hará una bella aplicación de esta evolución moral a las enteras guerras Médicas anunciadas por dos sucesos premonitorios, los éxitos del monarca lidio Creso y del tirano samio Polícrates, de los que solamente el primero, y por muy poco, escapa al más infortunado desenlace tras tanta ventura. Y luego sobreviene la *hýbris* de los persas, diagnosticada incluso por los más moderados de entre ellos (Otanes a los conjurados en III 80, 2 ss.; Artábano a Jerjes en VII 16 α ss.) y desde luego

---

[56] ARQUÍLOCO, fr. 177, 4 W., perteneciente a un grupo de textos que ya citamos, con referencia a justicia entre los animales; SOLÓN, frs. 4, 7 ss. W., de un poema que antes mencionábamos; frs. 6, 3 s. W.; 13, 11 ss. W.; TEOGNIS, 153 s.; PÍNDARO, *Ol.* XIII 9 s., *Pyth.* II 28 s. y XI 55 ss.

vista certeramente por los vencedores, desde un oráculo que profetizó la victoria de Salamina (VIII 77, 1 s.) hasta la anécdota de Pausanias, quien, antes de incurrir él mismo en descarrío fatal, reunió (VIII 3, 2) a sus camaradas y les hizo servir la modesta sopa negra espartana en la preciosa vajilla capturada al muerto Mardonio en Platea, lo cual mostraba la actitud disparatada y prepotente de quienes lo habían querido todo.

El mismo concepto reflejan pasajes esquíleos como la profecía de Darío sobre Platea (800 ss., con *hýbris* y *átē* en 821 s.) y las reiteradas manifestaciones (345, 354, 362, 373) de que los dioses estaban de parte de los griegos; algo, por lo demás, merecido frente a un juvenil [57] (744, 782) e impío violador de las leyes naturales y ofensor del dios de los mares al convertir el Helesponto en un camino (745 ss.), incendiador de templos, despojador de los sacros tesoros y destructor de efigies divinas (809 ss.).

Pero no es éste el único problema teológico que se plantea; porque pasajes como 93 ss. y 724 s., alusivos el primero al «engaño de los dioses tramador de asechanzas» y el segundo a la posibilidad de que una divinidad obceque, nos llevan al tema ya apuntado respecto a la *Níobe* y que se comentará al hilo de la *Orestea*, el de hasta qué punto resulta en definitiva responsable el mortal indefenso ante los omnipotentes poderes sobrenaturales.

Otro recurso ingenioso del dramaturgo ha sido el contraponer al grotesco y andrajoso fantoche del antes excelso y ahora derrotado Jerjes, ante quien el coro final muestra poca piedad, a una figura ideal de que hablamos antes,

[57] Pero su juventud no era más que relativa, pues llevaba seis años en el trono, como el mayor de los cuatro hijos habidos por Darío con Atosa según HERÓDOTO, VII 2, 2.

el gran Darío, que nunca habría caído en esta trampa y al que prácticas necrománticas (633 ss.), quizá tomadas a la magia oriental, pero más probablemente inspiradas en el canto XI de la *Odisea* en que, como dijimos, se basan *Los Psicagogos*, hacen salir de su tumba para exponer la actitud griega sobre la cuestión. Y a Esquilo no le preocupa nada la falsedad de esta oposición entre generaciones a la que no se han dejado, desde luego, de buscar connotaciones edípicas: Jerjes, ayudado por su amante madre, quiere sobrepasar a Darío como Alejandro a Filipo en la famosa anécdota. El padre (pero ecos favorables sobre su figura llegan aún a Platón, *Leg.* 694 *c* s.) no sólo había dado, en los comienzos de su reinado, muestras de agresividad con sus campañas de Escitia y Tracia y de cruel dureza en el avasallamiento de las ciudades jónicas sublevadas, sino que luego mandó a sus generales contra Maratón, lo cual sabía perfectamente el combatiente escritor, se irritó grandemente ante la derrota y estaba preparando el desquite cuando le sorprendió la muerte; y, si creemos a Heródoto (VII 1 ss.), fue su hijo quien no sentía grandes deseos de atacar a Grecia hasta que su primo Mardonio le convenció.

Lo importante, sin embargo, es que la lección moral, que también Atenas necesita, quede bien inculcada; y nadie negará que Esquilo lleva a cabo su plan con destreza. Por una parte, como no podía menos de suceder, despliega con acierto la versión griega de la batalla de Salamina en un hermoso relato de mensajero, no muy largo (249 ss.), pero que complementa útilmente la extensa narración de Heródoto (VIII 70 ss.) y las posteriores de Diodoro y Plutarco, aunque se muestre demasiado imaginativo en inverosímiles estampas como la congelación (495 ss.) del río Estrimón, fatal para las tropas invasoras, en región de la

cual dijimos que el autor conocía bien. El descalabro, consecutivo a una retirada de los persas (480 ss.) bastante ordenada en definitiva, se debe según él a una venganza divina por el mencionado desmán de la travesía del Helesponto.

Es digna igualmente de mención, en el aspecto histórico, la elegancia, apoyada desde luego en el sentimiento democrático de colectividad, con que se abstiene Esquilo de citar, según se apuntó, a Temístocles y Aristides, a lo cual le impulsaba sin duda realistamente la convicción de que no era posible que los medos conocieran sus nombres; y, por cierto, es dudoso que, como se ha supuesto, esta obra de ambiente tan poco griego pueda contener, alusivamente y a partir de la crítica del imperialismo persa que luego se citará, una censura de las ideas expansionistas de Temístocles, de quien dijimos que probablemente al ser estrenados *Los Persas* ya estaba cumpliendo un ostracismo que iba a llevar consigo el exilio en Argos que se mencionó, la condena en rebeldía y el triste final de su refugio cerca de un sátrapa persa; pero también hay quien apunta que el ostracismo pudo producirse en 471, y en ese caso a lo que tendería el drama, con su glorificación de la proeza de Salamina, era a retardar la amenaza que se cerniera sobre el estadista.

En cuanto al elemento oriental de esta obra histórica, el escritor, para quien fue un acicate la tragedia de Frínico con rasgos exóticos como el eunuco o el «harem» coral, realizó un notable esfuerzo perceptible en muchos pormenores. Por lo que toca a lo lingüístico, imita los vocablos iranios con otros de la lengua griega (553, 651, 657, 663, 1075) adaptados de modo que «suenen a persa» y constituyan toques de color local; menciona a los jefes del ejército atacante con bastante exactitud, aunque con muchos errores transcriptorios respecto a los onomásticos, casi todos

ellos atestiguados por textos persas o griegos y aprendidos indudablemente no sólo en textos logográficos, sino también de labios de desertores o cautivos del otro bando; y pone en boca de Darío (759 ss.) una lista de reyes de Persia muy aceptable y concorde con la inscripción de Behistun siempre que se entienda que el medo de 765 es Ciaxares; su hijo no nombrado en 766, Astiages; el de Ciro a quien tampoco se denomina en 773, Cambises; el llamado Mardis, el falso Esmerdis, el impostor Bardiya o Gaumata; no es cierto, en cambio, que Artafrenes matara al mago, sino que hay acuerdo general en la atribución de tal muerte a Darío dentro del grupo a que pertenecía Intafrenes, que perdió un ojo en el asalto.

Tampoco se muestra el dramaturgo ayuno de conocimientos sobre instituciones pérsicas: en 980 se alude al funcionario llamado ojo del rey, que será citado por Heródoto y Jenofonte y satirizado por Aristófanes (*Ach.* 92 ss.); están adecuadamente descritos el porte y conducta general de los viejos consejeros del coro como miembros de una institución de que luego tratará Jenofonte (*Cyr.* VIII 5, 22); el autor conoce bien el uso bélico de los carros de combate (46, 84) y la preferencia por el arco (26, 30, 55, 86, 278 y sobre todo 146 ss. y 239 s., donde se establece clara oposición respecto a la lanza griega); hay referencias a la legendaria molicie de las gentes de aquel país (cuatro veces, una de ellas con el *habrobátēs* que citábamos imitado por Baquílides, aparecen compuestos del usual adjetivo *habrós* «muelle, delicado, lujoso») y a la pompa de sus actos y protocolos; y están observados con precisión rasgos indumentarios como el largo manto genuinamente persa que hace flotar patéticamente a los muertos en 277 y la preocupación, un tanto ridícula para los helenos, por la ropa limpia, de modo que el citado mutis de la reina

en 851 proporciona a la vez un pretexto escenográfico y ocasión para una sonrisa irónica; pero la necesidad de que el soberano se adecentara tras sus tribulaciones, como Agamenón en su tragedia, era ya un motivo literario y religioso procedente nada menos que de la *Odisea* (XXII 487 ss.).

En el campo de la política es donde se hace más patente el aprovechamiento ideológico por parte del dramaturgo. En 584 ss. leemos que de ahora en adelante, después de la derrota, ya nadie en Asia obedecerá a la ley persa, nadie pagará el tributo obligatorio, las lenguas se desatarán, no se recibirán de rodillas las órdenes; esto empalma bien con la cita (864 ss.) del imperialismo subyugador de Asia Menor y con pasajes como 763 ss., en que Darío proclama que Zeus concedió a un solo hombre el privilegio del mando con el cetro sobre todo el continente asiático; lo cual constituye una clara contraposición con la descripción de Grecia que en 230 ss. hace el mensajero a la reina: gentes occidentales, bien armadas, explotadoras de grandes minas, utilizadoras (recuérdese lo antes dicho) de espadas y escudos, pero cuya mayor y mejor arma es el no tener sobre sí a ningún jefe ni dueño y el no saber ser siervos ni súbditos de nadie.

Y, por lo que toca a religión, son de notar las lamentaciones típicamente asiáticas como la final (en *Ch.* 423 ss. un treno de esta clase se describe como «ario» y ejecutado «según los ritmos de la plañidera cisia», es decir, conforme al modo pérsico); rasgos onirománticos no menos peculiares, entre los que descuellan (pero recuérdese el de Clitemestra en *Ch.* 523 ss., que procede del nada oriental Estesícoro) el sueño (176 ss., dos figuras femeninas, una vestida a la moda griega como acabamos de decir y otra

a la pérsica, se pelean; Jerjes intenta apaciguarlas y uncirlas a su yugo; la mujer de Oriente se somete, pero la de Occidente rompe el carro y derriba al rey) y la visión (207 ss.; un halcón audaz ataca y acobarda a una gran águila) de la madre del autócrata; la veneración de Cielo y Tierra en 499, uno de los tres lugares en que se satiriza la prosternación odiosa para un griego (los otros son 152, en que el coro lo hace ante Atosa, y el citado 588); y, en contraste con esto, la helenización de los nombres divinos, pues Esquilo deja pulular por el texto a Ares, Hades, Hermes y Posidón mientras que Zeus aparece en escasa medida, cinco veces, de ellas tres citas de Darío en 740-827.

Terminaremos señalando que los problemas textuales en esta tragedia no son excesivos: nuestra versión inédita (lo cual no prejuzga en absoluto las decisiones que en ésta se adopten) ha creído oportuno suprimir el verso 778; invertir 237-238 y 239-240; 312 y 313; 315 y 316-318; 1039 y 1047; y rellenar, *exempli gratia*, lagunas entre 480 y 485 y entre 980 y 985.

Para *Los Siete* Esquilo ha preferido al material histórico la inagotable cantera mitológica de la cual las sagas de los Pelópidas y Labdácidas no habían tentado a sus predecesores. Y, sin embargo, la leyenda de la familia de Edipo, con la añeja rivalidad entre Tebas y Argos, se remonta al corazón mismo de la edad micénica, aparece en Homero y había sido ya tratada por líricos como Estesícoro, de quien luego hablaremos, y Corina, una de cuyas baladas se titula precisamente *Los Siete contra Tebas* (fr. 6 P.).

El mito edípico encerraba en sí varios elementos consustanciales con el concepto del hombre en la edad arcaica: el rey de Tebas es sabio descifrador de los misterios

de la vida (el tema de la Esfinge, frecuente en vasos, aparece en el drama satírico de la tetralogía esquílea); hombre desdichado en cuya existencia torcida todo sale mal [58] y víctima inocente de una maldición familiar.

Sabemos muy poco de los dos dramas anteriores de la trilogía, *Layo* y *Edipo*. Si fuera lícito unir los citados fragmentos 2, 4 y 1 del *Pap. Ox.* 2256, contaríamos con restos de una hipótesis de la primera tragedia que nos informaría de que la acción se desarrollaba en Tebas, el coro estaba compuesto de ancianos y del prólogo se encargaba el protagonista. Dicho drama podría contener [59] la prohibición de engendrar hijos formulada por el oráculo délfico a Layo como condición para la salvación de su ciudad (es notable, en el último de los textos citados, la simetría entre las tres admoniciones de Apolo y las tres generaciones sobre las que recae la mancha a lo largo precisamente de una trilogía esquílea), la pasión amorosa (750 ss.; pero podemos traducir «sucumbió a los malos consejos de los amigos» en vez de «sucumbió al dulce desvarío») o la falta de precauciones anticonceptivas que incumplieron la orden, el nacimiento de Edipo y su exposición.

---

[58] Hoy está en boga el considerar los sucesivos nombres de la estirpe como alusivos a lo torpe y defectuoso: Lábdaco sería «el que tiene una pierna más larga que la otra» como la letra lambda o labda en la grafía primitiva; Layo, «el izquierdo»; Edipo viene a resultar «el cojo», recuérdese en Sófocles la interpretación de su onomástico con referencia a los pies que hincharon y deformaron las ligaduras infantiles, «el que no hace nada a derechas», incluso al estorbar a Layo en la estrecha encrucijada.

[59] En ello son fundamentales *Sept.* 689 ss., 800 ss. y, sobre todo, a partir de 742 ss., el segundo estásimo, que por cierto comienza, según uno de los usos de la poesía arcaica, con dos adivinanzas cuyas soluciones son la Erinis y el hierro.

Este último tema, que conocemos bien por *Edipo rey*, es ubicuo en Mitología y Literatura griegas y romanas [60]: recuérdense por ejemplo la citada leyenda de Dánae y Perseo; la paralela de Cípselo, el padre de Periandro de Corinto, a quien su madre (llamada, por cierto, Labda) encerró en el arca *(kypsélē)* que dio al hijo su nombre; el conocido doblete sobre Ciro de Heródoto (I 108 ss.) y obras trágicas como *Tiro* de Sófocles o dramas de Eurípides entre los que destacaríamos *Alejandro*, a cuyo protagonista quieren matar como consecuencia de un ensueño de Hécabe similar a los de Clitemestra o Mandane, la madre de Ciro, o *Auge*, heroína que también anduvo errante por las aguas con su hijo Télefo, etc.

A la noticia, llegada a la corte no sabemos cómo, de que el niño vive, seguirían en *Layo* la salida del padre en su busca, el parricidio [61], la aparición de la Esfinge y las bodas del recién llegado con Yocasta. *Edipo*, al cual vimos que pueden pertenecer los frs. 9-11 del *Pap. Ox.* 2255, fr. 451 *m* R., ostentaría, en cambio, un desarrollo inicial más o menos semejante al del drama sofocleo: el fr. 345 R. podría indicar peste en Tebas; el cegamiento está en los versos 782 ss. de *Los Siete*. Luego vendrían las humillaciones del padre ante los hijos (que no le alimentan suficientemente según 786; puede haber un factor psicoanalítico en este tratamiento que remunera en cierto modo el daño, aunque involuntario, hecho por el progenitor al abuelo), su imprecación dirigida a ambos, el ulterior destino del rey.

---

[60] En esta última, nada menos que Rómulo y Remo; en lo hispánico, el mítico rey Habis; y, si queremos salirnos de lo clásico, pensemos en Moisés o en héroes wagnerianos como Tristán, Sigfrido o Lohengrin.

[61] En el fr. 387 *a* R. de los *incertarum fabularum*, y que hay quien asigna, por otra parte, a *Glauco Potnieo*, parece que un testigo, tal vez el mismo siervo de Sófocles, cuenta el suceso de la triple encrucijada.

Resulta un verdadero problema el del origen legal del conflicto. En los versos 709 ss. (donde hallamos un sueño de Eteocles en correspondencia con los de Atosa y Clitemestra), 727 ss., 785 ss., 815 ss., 907 ss., 944 ss., nunca faltan alusiones a motivos patrimoniales para la querella de los hermanos (para la cual hay también paralelos bíblicos en las historias de Caín y Abel y Jacob y Esaú, aparte del citado romano de Rómulo y Remo); y, en efecto, los papiros 73, 76 y 111 de Lille, descubiertos no hace mucho y atribuibles a Estesícoro, que tradujimos parcialmente en una revista española, hacen declarar a Yocasta, aterrada al prever la sangrienta disensión y afirmando contar con el beneplácito del adivino Tiresias (presente en *Edipo rey* y *Antígona* y uno de cuyos vaticinios menciona Eteocles sin nombrarle en 24 ss.), que «un medio tengo que puede acabar con la pugna: / que el uno en palacio resida y el trono y realeza conserve / y el otro se marche / los bienes guardando y el oro que tuvo su padre, / aquel que decida / un sorteo de las Meras». El fragmento corresponde a un poema probablemente de más de mil versos, quizá una *Tebaida* o *Los Siete contra Tebas;* y puede que allí se considere aceptado el arreglo con la consecuencia de que, habiendo sido Eteocles quien permaneció, aunque económicamente perjudicado, Polinices volvió con tropas sin respetar el convenio, porque el primero, seguro de tener razón, se indigna (646 ss., 662 ss.) ante el escudo de su hermano en que figura Justicia prometiéndole el retorno y la vivienda paterna. Otras variantes del mito piensan, sin embargo, en un acuerdo según el cual reinarían alternativamente por años, siendo Polinices, el mayor en edad (así en *Edipo en Colono,* pero Esquilo los considera gemelos), quien cedió el trono tras su primer período, mientras que Eteocles, finalizado su segundo, le obligó a seguir desterrado en Argos.

En todo caso, Esquilo reparte la responsabilidad entre los dos hermanos, codiciosos y despiadados para con los propios suyos, aunque distinga entre el patriota Eteocles y el aliado con los enemigos de su país, cuyo mismo nombre, «El de las muchas disensiones», del que hace mención el coro en 830, le calificaba peyorativamente ya en los orígenes del mito frente a «El de auténtica gloria».

El poeta exagera sin duda en cuanto a esta oposición, trasponiéndola por ejemplo al aspecto idiomático con su manifestación en 170 de que los invasores hablan otra lengua: efectivamente en sus tiempos el dialecto argivo se distinguía claramente del beocio, pero peor (y ésta es la razón de nuestra cancelación del verso a que haremos luego referencia) es que en 73 se afirme que en Tebas resuena el verdadero idioma de Grecia, con extrapolación subconsciente a este mito de la situación de *Los Persas,* y sobre todo que en 75, 253, 322 s., 471, 793 se suponga que los argivos, en caso de vencer, habrían esclavizado a los tebanos como a una nación extranjera.

Pero tampoco se nos oculta el hecho inquietante de que el verdadero responsable de la extinción de la familia y productor de la cólera de Apolo (también está implícita, como en Sófocles y según leeremos en 768 ss., la idea de que la prosperidad de aquella familia ha sido demasiado notoria e insolente) es Layo, en cierto modo un teómaco como Jerjes o como Penteo en *Las Bacantes:* su egoísmo [62] le impidió salvar a Tebas, y ahora el pesado fardo de la ruina familiar recae sobre su nieto más valiente que él y

[62] La historia de su culpabilidad a partir de la introducción de la homosexualidad como seductor de Crisipo, hijo de Pélope, es euripídea; resulta, por cierto, curioso que se conozcan solamente dos tragedias llamadas *Layo,* la de Esquilo y una de Licofrón.

que nunca, ya desde 5 ss., rehúye su propia condición de víctima llamada al sacrificio por la patria.

Los Siete tienen una morfología muy simple, con sus dos personajes (siempre que se crea en la no genuinidad del final), la presencia casi constante de Eteocles en escena, la citada falta de tetrámetros trocaicos y el repetido recurso al mensajero, que suple a las inexistentes escenas de lucha con un notable contraste respecto a Eurípides (*Ph.* 1067 ss.). Digamos de paso que, a lo largo del prólogo dialogado, nuestro heraldo se contradice en 40 ss. al afirmar, una vez presentado el hermoso cuadro (justamente alabado por el Pseudo-Longino como se dijo) del juramento de los argivos, que los ha dejado echando a suertes la puerta por la que cada cual debe atacar y simultáneamente que ya en aquellos momentos se les está viendo venir contra Tebas: aunque tal inconsecuencia narrativa podría parecer escandalosa hoy, resultaba perfectamente aceptable para las mentalidades arcaicas de escritor y público.

Pero esta sencillez coexiste con la hábil creación de un clima sublime y angustiosamente heroico. Y, en cuanto a estructura, podría decirse de este drama que está concebido a modo de díptico, como *Ayante, Antígona* o *Las Traquinias:* hasta 652 se trata de una valerosa ciudad y su caudillo que luchan optimistamente por su supervivencia; desde 653 el argumento pasa abruptamente a enfatizar el cumplimiento inexorable de unas maldiciones frente a las que Eteocles ni sabe ni quiere defenderse.

La primera hoja del díptico es magistral. Se ha dicho alguna vez que la obra debió de llamarse *Eteocles:* en efecto, este héroe, el primer Hombre de la escena europea según alguien le ha denominado, se yergue como un gran patriota (la plegaria de 69 ss. es impresionante), un gran

general [63], un gran político [64] que sabe gobernar la ciudad como el buen piloto de una nave [65], un héroe, en fin, de cuño homérico comparable con Héctor, de cuyas inolvidables manifestaciones de *Il.* VI 441 ss. y XII 243 ss. son ecos las exhortaciones a la obediencia y a la gloria militar de 223 ss. y 683 ss.

Es muy hábil la forma en que Esquilo, durante toda esta primera parte, realza todavía más esta personalidad al enfrentar a Eteocles con un neurótico coro de mujeres amedrentadas por la guerra [66] que van y vienen alocadas por la ciudad [67] y a las que el rey fustiga en términos hirientes (182 ss.), incurriendo con delectación (187 s., 195, 256) en el tópico de que no hay nada más despreciable que el sexo femenino [68] hasta convencerlas (230 ss.) de que,

---

[63] Obsérvense en 375 ss. sus acertadas disposiciones en la asignación de guerreros a unas puertas que, ya desde 30 ss., le preocupan y también la precipitación, impropia del decoroso sosiego de un rey, con que acude corriendo a conocer noticias del mensajero en 374; resulta extraño que en 675 s. pida solamente, antes de luchar, las grebas, pero es que ya antes aparecía sin duda armado, aunque sin ese adminículo engorroso para ir y venir por la ciudad; se ha aventurado, por otra parte, la improbable hipótesis de que el héroe se va armando frente al público a lo largo del diálogo de 686 ss.

[64] Pero es absurdo que se haya podido ver en su figura un panegírico de Pericles, que el año del estreno, seis antes de la caída de Cimón, no andaría lejos de los veintitrés.

[65] Ya se dijo que la metáfora marina, tomada a Arquíloco y Alceo, aparece reiteradamente en 1 ss., 62 ss., 208 ss., 652, 758 ss., 795 ss.

[66] Se han hecho notar los magníficos efectos visuales y acústicos que sus cantos iniciales llevaban consigo y hay quien supone que el precedente de estas escenas dominadas por el pavor, recuérdese lo dicho por Aristófanes sobre un drama «lleno de Ares», podría haberse hallado en *Las Pleuronias* de Frínico.

[67] Se ha visto que la escenografía es similar a la de *Las Suplicantes.*

[68] La explicación psicoanalítica de este complejo de Eteocles está clara: traumatismo causado por el horror de su madre, odio a todas las

frente a las obligaciones de los varones, como el rito y los combates, el papel de las hembras consiste en callarse (el tema del silencio aparece obsesivamente en 238, 250 ss., 262 s.) y meterse en casa. Pero Eteocles teme (236 ss.) que la desmoralización de la retaguardia se transmita a la tropa y para evitarlo logra diestramente, bajando el tono de sus dicterios (264 ss.), que las tebanas se aquieten.

Después del primer estásimo (287 ss.), en que la ausencia del jefe ha sido causa de un recrudecimiento del pánico, pasamos a la larga escena (375-562) del diálogo entre el monarca y el mensajero sobre la que apenas tenemos espacio para comentar una mínima parte de lo mucho que sugiere. Los siete pares de parlamentos alusivos a los campeones apostados en las siete puertas por uno y otro bando resultan eminentemente arcaicos y deberían, pues, hacer reflexionar a quienes aún hoy tiendan a separar cronológicamente demasiado *Las Suplicantes* de esta pieza; constituirían, además, una penosa rémora si el autor no se hubiera esforzado en conjugar una relativa simetría [69] con hábiles variaciones en el estilo y expresión. Los retratos de los atacantes argivos [70] no resultan demasiado expresivos (a diferencia de las semblanzas del panegírico de Adrasto

mujeres viendo multiplicada en ellas su imagen y sublimación, en cambio, de los sentimientos filiales en una idolatría de la «madre patria».

[69] Cada pareja va seguida de una breve intervención del coro, pero habría sido pedante el buscar igualdad en la extensión de las resis: entre las catorce, que oscilan desde 29 versos a ocho, no hay sino tres de quince y dos de catorce frente a toda una variedad de cifras.

[70] La tradición hablaba de Adrasto, Tideo, Capaneo, Mecisteo, Anfiarao, Partenopeo y Polinices, pero aquí, donde no interesa que queden supervivientes, Adrasto es sustituido por Eteoclo, que perdurará en *Edipo en Colono* y volverá a ser Adrasto en *Las Suplicantes* euripídeas, así como también Mecisteo por Hipomedonte, a quien igualmente acoge Sófocles.

en Eurípides, *Suppl.* 858 ss.) en los cinco primeros casos, salvo quizá el del andrógino Partenopeo, pero se remontan estilísticamente (el verso 199 de *Antígona* de Sófocles está casi calcado del 582 de esta obra) para Polinices desde luego y también para Anfiarao (568 ss.). Ya aludimos en la biografía al retrato de Aristides que contiene esta figura; es de notar que él contesta en 571 ss. a las invectivas que le había dirigido el fiero Tideo en 382 para pasar después a una agria tirada contra el hijo de Edipo que les manda, mal indicio para una tropa en que están surgiendo disensiones; otro rasgo de mala conciencia ante su propia participación en la guerra lo tenemos en la declaración sobre su cadáver en 587, de que se tratará en el comentario a *Las Euménides.*

En cuanto a los personajes tebanos opuestos a cada campeón, parecen todos ser inventos de Esquilo, salvo Melanipo [71] y Megareo, hijo de Creonte (ausente éste, por lo demás, en la obra de Esquilo), en cuyo nombre debe de haber una confusión con el Meneceo que salva a Tebas en *Las Fenicias.* Hoy ya nadie cree, con base en el uso de ciertos pronombres, que a la escena asistieran, como personajes mudos, los tebanos que al ser mencionado cada cual correrían a sus puestos; pero sí llaman la atención, nobles ingredientes basados en la tradición épica, el primor en la descripción de los emblemas de cada guerrero (es significativo que Anfiarao no ostente blasón en su escudo y nos extraña que no se nos aclare cuál es el de Eteo-

[71] Citado en PÍNDARO, *Nem.* XI 37, y cuya relación mítica con Tideo, en la que el tebano, tras herir mortalmente a éste, es víctima de Anfiarao, que entrega su cabeza al moribundo padre de Diomedes para que le devore los sesos, se muestra como un horroroso doblete de la muerte recíproca de los hijos de Edipo.

cles) y, como elemento importante de la narración, el afán de describir a los enemigos, en general, como seres gigantescos, llenos de brutal *hýbris* y debeladores de los dioses.

La semblanza de Polinices da pie, como hemos dicho, a un completo giro en la marcha de la obra y en la etopeya de su hermano. Éste no es ya un eximio militar y gobernante, sino un hombre condenado y obseso por su condena [72] que no rehúye, sin embargo, su deber, como muestra el resonante «iré» de 672 (es curioso que *Los Siete* no ofrezcan ninguno de los veinte ejemplos de *anánkē* que presenta lo conservado de Esquilo, entre los que destacan *Ag.* 218, sobre el propio rey, y 1071, sobre Casandra; *Eum.* 426, acerca de Orestes; *Pers.* 569, de los muertos en Salamina; *Prom.* 105, 108, 514, también acerca del protagonista; *Suppl.* 440 y 1032, en torno a Pelasgo, como se verá, y las Danaides respectivamente). Las alusiones al destino irreversible (que habían sido mínimas al principio de la obra, con citas de las Erinis en 70 y 574) se multiplican en boca del hijo de Edipo (653 ss., 689 ss., 695 ss., 719) y del coro (720 ss., 886 ss.); las mujeres se creerán ya autorizadas a hablar (680 ss., 692 ss., 718, 726 ss.) de la sangre que la tierra no puede ya vomitar y del miasma indeleble.

El mensaje final (792 ss.), quizá demasiado breve [73], mezcla la noticia feliz (Tebas se ha salvado) con la desdichada. Los hermanos han muerto y con ellos se ha extinguido la raza de Edipo; porque en 828 se nos dijo que

---

[72] No andan muy descaminados quienes sacan aquí a colación el angustiado «absurdismo» existencialista de Camus.

[73] Pero en esta parte interesa más el tema de la maldición que el de la guerra, y se ha aventurado la idea de la posible refacción abreviatoria de una mano posterior que dejó suelto, en 812 s., el antiguo colofón de un desenlace más largo.

ambos carecían de prole, con lo cual, tanto Esquilo, como Sófocles en *Antígona,* a pesar de que uno y otro escribieron tragedias tituladas *Los Epígonos,* prefieren eludir el hecho mítico de que Tersandro, hijo de Polinices, participó posteriormente con los descendientes de los Siete en la expedición así llamada que tomó Tebas derrotando a Laodamante, hijo de Eteocles.

Refirámonos finalmente al problema planteado por el final de la obra. Es antigua la polémica sobre los últimos versos: aunque hay defensores muy recientes de las dos hipótesis, quizá el gran prestigio de Eduard Fraenkel contribuya ahora a una mayor difusión de la opinión que elimina los anapestos de 861-874 [74] y (aunque con problemas para algunos de los versos posteriores al 989 y aun al 961) todo lo que sigue al 1004; lo cual serían aditamentos de algún poeta de fines del siglo V o principios del IV que, impresionado por el relumbrón de la *Antígona* sofóclea (algo similar debió de ocurrir con el colofón de *Las Fenicias* de Eurípides), quiso añadir al drama esquíleo lo que, a su entender, faltaba en él, la prohibición de enterramiento de Polinices, excogitando la proclamación en tal sentido de un heraldo, la viva resistencia de Antígona y la disensión entre los coreutas que estén o no dispuestos a acatar la interdicción y el consiguiente cortejo separado para cada uno de los cadáveres, sin que desde luego se diga nada del destino que espere a la renuente heroína.

A tal conclusión negativa han llevado, entre otras razones, la gran similitud de algunos versos de este final con la tragedia sofoclea; la improbabilidad de que Esquilo, tan cuidadoso de la estructura, plantee y deje sin resolver un

[74] Con lo cual se hace posible, según dijimos, atribuir a semicoros los sucesivos lamentos alternados y prescindir del tercer actor para Ismene.

problema en la última pieza de la trilogía; y la rara aparición en 1006 de unos probulos [75], a quienes llama con otro título la hija de Edipo en 1026 y que regirán provisionalmente el país al modo de Creonte en *Antígona.* Esta nomenclatura insólita pudo haber sido inspirada por la de los probulos o consejeros, entre ellos Sófocles, que fueron nombrados el 413 ante la amenaza de un movimiento oligárquico que en efecto iba a producirse dos años después en la revolución de los Cuatrocientos.

Por otra parte, la alusión en 1071 s. al valor relativo de las leyes que el pueblo se ha ido dando sucesivamente es una idea un tanto sofística; el matiz antitebano subyacente a la altanería del heraldo resulta más propio de tiempos posteriores a la guerra del Peloponeso en que Atenas odiaba a la ciudad vecina; el monólogo interior de Antígona en 1033 s., característico de Homero o Píndaro, sería singularidad única en Esquilo; y hay una rareza prosódica en 1056.

Frente a ello aducen los partidarios de la genuinidad de este texto que su excisión hace de *Los Siete* la más breve de las tragedias griegas (pero no se excluye que el interpolador haya eliminado al mismo tiempo alguna sección auténtica); que la creencia en la impiedad de la negativa al sepelio estaba arraigadísima en la mentalidad griega, como lo demuestran en lo literario *Ayante* y en lo histórico, por ejemplo, la actitud del pueblo en el proceso de las Arginusas, que posiblemente refleje la impresión dejada por obras como *Antígona* y eventualmente ésta; que el episodio reforzaría el contraste entre el salvador y el

---

[75] Hay quien ha supuesto incluso un coro final de estos magistrados paralelo a los de las propompas de *Las Euménides* y las siervas o soldados de *Las Suplicantes.*

destructor de la ciudad; y que la leyenda debe de ser muy antigua, porque Pausanias, con la tumba de Meneceo y el memorial de la lucha de los hermanos, describe en Tebas (IX 25, 2) el lugar llamado Arrastre de Antígona con base en el improbable hecho de que por allí arrastró la heroína el cadáver de Polinices hasta depositarlo en la pira de Eteocles.

Anotaremos finalmente que, ofreciendo muchas dificultades textuales el pasaje de los siete relatos, nuestra citada versión inédita suprime 457, 472, 515-520, 549, 559, 601, 619 y 650 respetando, en cambio, versos atacados por Fraenkel con buenas razones como 514 y 579, y establece un orden 537, 547-548, 545-546, 538-544, a lo cual agregaremos que, en otros lugares de los versos 1-1004, cancelamos 73, 275-276 y 804 con 861-874 como se ha dicho, establecemos un suplemento entre 995 y 1000 e invertimos 12 con 13, 812-819 con 820-821 y 964 con 965.

Lo que sigue debería ser más breve al estar ya tratados por extenso los dos problemas claves de *Las Suplicantes,* la fecha y la escenografía.

Tema ciertamente espinoso, muy antiguo (se cita ya un poema épico llamado la *Danaida* o *Las Danaides*) y en que no andamos sobrados de datos es el de la relación entre las piezas de la trilogía [76], de la cual *Las Suplicantes* son la primera tragedia. Nos veríamos, pues, en situación distinta que ante *Los Persas,* obra suelta, y *Los Siete,* culminación de una serie trilógica. Aquí la cuestión se aborda ampliamente en sus principios generales y se deja sin resolver, como en *Agamenón.*

---

[76] Prescindiendo de *Amimone,* drama satírico en que una de las hijas de Dánao se resiste, de acuerdo con la mentalidad de sus hermanas, a los amores sucesivos de Sileno y Posidón hasta ser vencida por la ley natural.

Los Egipcios serían, aunque sobre esto reinen dudas, la segunda obra del ciclo. Las opiniones discrepan en cuanto a si los primos de las Danaides están capacitados para constituir un coro: se alega, por una parte, que son demasiado brutales y exóticos en cuanto a conducta y lenguaje (y Esquilo, a quien posiblemente haya precedido en ello Frínico con *Los Egipcios* y *Anteo o Los Libios,* ha procurado acentuar esta idiosincrasia empleando, como en *Los Persas,* vocablos de aspecto extranjero a los que se suma, pero no en boca de ellos, el citado *karbán* o *kárbanos* de 118 y 914, lo cual, juntamente con la desastrosa condición textual de este drama a que aludimos, hace casi ilegibles los versos 825 ss.), pero nada se opone a que puedan haber dulcificado sus rasgos en esta segunda parte; se aduce también que no es concebible un coro siempre presente en un argumento que lo que proyecta es su propia destrucción, y quizás acierten [77] quienes suponen que los egipcios pueden haber constituido todo lo más una agrupación coral secundaria frente a las Danaides, principales factores de un desarrollo en que los pretendientes defraudados volvían a la carga; en las hostilidades consecuentes (recuérdese el citado fr. 451 *h* R. sobre un hombre bueno inmerecidamente tratado) moriría el excelente Pelasgo y, no sabemos cómo, el poder en Argos pasaría a Dánao, que, mediante unas u otras negociaciones [78], aceptaría el matrimonio colectivo con la intención oculta de que, en la noche de bo-

[77] Se han citado los ejemplos de *Los Siete* y *Los Heraclidas* de Eurípides como obras cuyo título plural no designa al coro en el primer caso o a su porción principal en el segundo.

[78] Eurípides habla en *Or.* 871 ss. de una colina en que el anciano reunió al pueblo en asamblea para dar reparación a Egipto; y un escolio a 872 asegura que éste llegó a Argos con sus hijos según Frínico, alusión evidente a *Los Egipcios,* fr. 1 Sn., o *Las Danaides,* fr. 4 Sn.

das, entre la segunda y la tercera tragedia, se consumara el parricidio en masa profetizado en *Prom.* 853 ss. por el Titán, que sin embargo no menciona a Hipermestra ni a Linceo.

En cuanto a *Las Danaides,* todavía se ofrece más oscuro el argumento. Hipermestra es la única de ellas que, cediendo a su amor y a los usos normales, ha respetado a Linceo, futuro creador de una estirpe en Argos; pero hay dos temas que no parece que quepan en la obra, el terrible castigo infernal (justa ocupación de pecadoras estériles, el fútil intento de llenar una tinaja sin fondo) y la segunda boda de las Danaides adaptadas, finalmente, a ese espíritu de conciliación que dominaba la trilogía como otras de Esquilo. El procedimiento para la elección de esposas, descrito por Píndaro (*Pyth.* IX 112 ss.), era ciertamente pintoresco: las cuarenta y ocho hijas de Dánao (exceptuadas Hipermestra y Amimone) se alinearían en la meta de una pista para que una carrera de velocidad decidiera a quién iba a tomar por esposa cada atleta.

Es muy importante el citado, famoso y bello fr. 44 R., en que la diosa del amor cuenta cómo «el puro Cielo ansía penetrar a la Tierra / y a ésta posee el deseo de conseguir sus nupcias / y la lluvia, cayendo del Cielo caudaloso, / preña a la Tierra; y ella da a luz para los hombres / pastos de los rebaños y el cereal sustento / y los frutos arbóreos: cuanto existe ha nacido / de esas húmedas bodas que patrocino yo». Aunque son posibles otras soluciones (Afrodita ejerce de fiscal para con las asesinas; de esta intervención divina puede haber un preludio en los mal atestiguados versos *Suppl.* 1001 s., seguidos de la controversia final que es evidente anticipo de lo que va a ocurrir, con la mención en 1036 s. de Cipris unida a Hera, diosa de los matrimonios), puede que se trate de algún juicio (compá-

rense *Las Euménides*) o agón contra Hipermestra, acusada quizá por su padre y que, defendida por la diosa de la fecundidad, fue absuelta: así lo cuenta Pausanias (III 19, 6), que añade que la Danaide erigió, en señal de agradecimiento, una imagen lígnea de la diosa. En todo caso parece imprescindible que se haya procedido, tras la matanza, a la purificación que ponga fin a una polución como la que en 466 teme Pelasgo que siga al suicidio masivo con que le amenazan.

Pero lo que ningún lector de nuestro siglo puede dejar de preguntarse atónito es a qué se debe esta contumaz resistencia de las Danaides a acoger a los hijos de Egipto; o, mejor dicho, si los rechazan por ser ellos o su aversión erótica se extiende a todos los hombres sin distinción.

En pro de la primera hipótesis se mantiene que Dánao y Egipto (ambos hijos de Belo, nietos de Libia y bisnietos de Épafo) están enemistados, pero nada dice Esquilo de unas tales diferencias que, en efecto, otro material mítico recoge; o que las muchachas rehúyen la incestuosa endogamia con primos carnales como indicarían *Prom.* 855 y tal vez *Suppl.* 222 ss., con la fábula de las palomas perseguidas por los halcones (semejante en cierto modo a *Ag.* 47 ss.) y el recalcar la impureza del ave que come carne de otra ave, pero no sabemos que en Grecia existiera este impedimento, para el cual nuestra Iglesia concede dispensa, y sí, en cambio, que en Atenas se podían casar los hermanos consanguíneos y en Egipto, país de los pretendientes, incluso los uterinos según la costumbre a que se adaptaron más tarde los macedonios (aparte de que, si admitiéramos la condenabilidad de tales uniones, no podría ser convalidada al final la de Linceo e Hipermestra); o que les repugna pensar que sus primos (eso parece indicar 336) codician el patrimonio de Dánao para el día en que éste falte, pero

esto es una extraña extrapolación al mito de la ley ática y por otra parte las asiladas son incapaces de formular claros alegatos legales ante el rey en 340 o 392; o que lo odiado por ellas es la fealdad y negrura de los pretendientes, pero ellas no se diferenciarían mucho de ellos en ese sentido, aparte de que en las mujeres míticas no suelen hallarse muestras de esa sensibilidad estética; o tal vez la grosería y brutalidad de los egipcios, aunque no debamos olvidar que se hallan excitados por la reclamación de lo que tienen por suyo.

Resulta, en fin, más productivo (y es lástima que el fundamental verso 8 esté corrupto) pensar que las Danaides no quieren casarse con nadie, y ello obedecería a varias razones alternativas, la de que tienen una especie de voto de castidad conexo con el culto de Ártemis [79] y otra más general. Las Danaides, en su angustiada huida [80], pertenecen a un bien conocido tipo de mujer, la virago anafrodisíaca, de que el mito, con las usuales variantes, ofrece varios ejemplos: las diosas vírgenes Atenea y la propia Ártemis; el doblete de Deméter y Tetis, que recurren ambas a una serie de metamorfosis para escapar respectivamente a Posidón, como Amimone, y Peleo; Atalanta, matadora

[79] Pero esto sería extraer demasiado jugo a las solas invocaciones de 145, 676, con la citada equiparación respecto a Hécate, y 1031, las dos últimas de las cuales, es cierto, establecen una clara oposición frente a Afrodita; y las cautas admoniciones de Dánao en 980 ss. no serían entonces necesarias.

[80] Huida que en 57 ss. se acoge al recuerdo de la más famosa de las plañideras femeninas, Procne, la esposa de Tereo, convertida en quejumbroso ruiseñor después de que ella y su hermana Filomela hubieran servido al marido de la primera las carnes de su hijo Itis para vengar la violación de la segunda, prototipo en consecuencia de la víctima de la lujuria incontinente del hombre.

de Reco e Hileo, que intentaron violarla, e inventora del requisito prenupcial de la carrera victoriosa (lo cual a su vez hallamos, aunque con distintos presupuestos, en el mito de Pélope e Hipodamía); y el pueblo entero de las Amazonas privadas de un seno; Pelasgo, por cierto, reconoce en las caras y cuerpos de las fugitivas, 277 ss., un tipo libio, chipriota, índico o también amazónico.

Los psicoanalistas, a quienes la cómoda amplitud de sus concepciones permite casi todo, diagnostican aquí frigidez, agresividad hacia los varones y un complejo edípico centrado en su inseparable padre Dánao y transferido a Zeus, a quien frecuentemente invocan [81] como padre que, lo mismo que ahora con ellas Dánao, falló en tiempos respecto a Io no queriendo contrariar a su colérica esposa (162 ss.), la persiguió con un fálico tábano y, en un final rasgo positivo, concibió a Épafo, pero sin concúbito. No hay, sin embargo, duda de que con ello, según el modo de pensar helénico que exige matrimonio a las mujeres, incurren en teomaquia y se hacen tan culpables de *hýbris* (así nos lo hacen ver al final las servidoras o los soldados, con su canto a Cipris y su exaltación del «nada en demasía») como los egipcios, a quienes los versos 10 ss., también mal transmitidos, acusan de «loca impiedad» y acerca de los cuales habla Pelasgo en 487 de «la desmesura del batallón viril», a lo cual cabría agregar aún 31, 38, 103, 426, 528; la religión las condena como a su correlato mítico de *Las Lemnias,* cuyo crimen, en este caso venganza por infidelidades masculinas, execra el coro de *Las Coéforas* en 621 ss.; y en otras creaciones trágicas, como ya apuntamos, a *Hipólito* (hijo bastardo de una Amazona y odia-

[81] Ya mencionamos el hermosísimo himno de 85 ss., que probablemente admite parangón con el celebérrimo de *Ag.* 160 ss.

dor del padre que le hizo tal, pero también leal servidor de Ártemis como diosa de la castidad frente a Afrodita, que le tienta con Fedra) en el drama de Eurípides y, con transferencia temática al mundo animal, al protagonista de *Glauco Potnieo,* ofensor también de la divinidad del amor y sus leyes universales.

Las demás cuestiones o se han apuntado o son fácilmente solubles para el lector. No sólo la estructura escenográfica se asemeja, según dijimos, a la de *Los Siete,* sino también el plano dramático: un hombre rodeado de mujeres cuya actuación coral es superabundante y que en este caso, frente al carácter estático de las dos obras anteriores, se mueven en escena obedeciendo a esquemas complicados.

Ya se expusieron las implicaciones relativas a la política exterior ática. Con ellas se relacionan, en cierto modo, la utilización etiológica del elemento local argivo (las suplicantes acuden a la patria de Io y quieren ser tratadas allí como compatriotas, 322 s.); la exaltación del sentimiento nacional griego (los extranjeros son bestiales y ridículos como el Frige en *Orestes,* los enviados asiáticos en *Los Acarneos* de Aristófanes, *Los Persas* de Timoteo); la presentación del pueblo preindoeuropeo de los pelasgos con, en 249 ss., una bastante embarullada disquisición geográfica de las que dijimos que gustaban a Esquilo; la anacrónica existencia (como en *Los Eleusinios* y *Las Suplicantes* euripídeas) de un rey constitucional (365, 397 ss.) que vacila patéticamente entre el cómodo rechazo de la súplica y la peligrosa acogida (354 ss.; 379, «no sé qué hacer»; 438 ss. y 470 ss., con dominio del pesimismo y la resignación frente a la *anánkē* y sendas metáforas marinas), al que termina por decidir (481 ss.) la majestad del Zeus Suplicante (que triunfa también en *Edipo rey, Andrómaca, Helena, Los Heraclidas,* otra vez *Las Suplicantes* de Eurí-

pides) y con quien se enfrenta uno de esos brutales autócratas que alcanzarán pleno desarrollo en obras del más moderno de los grandes trágicos como las dos últimas citadas.

Nuestra versión inédita, aun tratando de ser conservadora ante este difícil texto, suprime los versos 297, 312, 444, 448; invierte 309 y 310; altera varias veces el orden transmitido (93-95, 91-92, 88-90; 210-211, 207-209 introduciendo un suplemento; 909-910, 908, 906-907) y rellena posibles lagunas entre 175-180, 285-290, 290-295, 305-308, 335-340, 770-775, 970-975 y 975-980.

No sorprenda al lector la insuficiencia de estas notas sobre la *Orestea* y *Agamenón* en primer término. Cualquier comentarista (la edición de esta tragedia a cargo de Fraenkel abarca tres gruesos tomos) debe sentirse abrumado por las dimensiones y la grandeza de una obra maestra, la única trilogía que conservamos íntegra (ya se dijo que los reductores del canon tenían buen gusto) y en la cual culmina la madurez del autor reforzada por el aprovechamiento de las oportunidades que el invento sofócleo del tercer actor ofrecía; la única creación griega, con ciertas odas de Píndaro, que se alza a una visión cósmica de las relaciones entre el hombre y la divinidad y los mortales entre sí; una de las pocas cimas excelsas —quizá con la *Eneida,* la *Divina Comedia, Macbeth, Don Quijote* o *Fausto,* pues Homero es Homero y quedará siempre aparte— de la Literatura universal.

Sería improcedente e inacabable que parafraseáramos los 1673 versos, llenos del más profundo y jugoso contenido, de *Agamenón,* al que hemos dedicado nuestro estudio sobre sus dos coros fundamentales que se citará. Nos limitaremos aquí a plantear algunos problemas por si ayudamos al utilizador de este volumen a comprender lo que tal vez pueda encontrar menos inteligible en la simple lec-

tura. Y siempre con la convicción de que nos dejamos muchísimo en el tintero por más que nos esforcemos en adoptar un estilo rayano en lo telegráfico.

Ante todo los antecedentes. Rasgos sueltos de la *Ilíada:* en I 113, Agamenón no cambiaría a Criseide por Clitemestra, poniendo así la primera piedra en los rencores de ésta; en IX 287, el rey ofrece a Aquiles cualquiera de sus tres hijas, con nombres distintos en parte de los tradicionales, Crisótemis, Laódice e Ifianasa, a las que acaba de citar en IX 145, precedidas ambas menciones, en 142 y 284, por la de Orestes, hijo menor y predilecto que quedó en casa. El germen entero del drama está en la *Odisea* (I 29 ss., III 262 ss., IV 512 ss. y 584, XI 405 ss.): Agamenón había encargado a un aedo que vigilase a Clitemestra; Egisto, hijo de Tiestes y primo por tanto del soberano, se desembarazó de este custodio y, venciendo los escrúpulos de la esposa, estuvo amancebado con ella durante siete años; conspiró contra su marido, a pesar de que los dioses le habían enviado una advertencia por medio de Hermes, apostando a un centinela que le informase de su regreso; llega Agamenón, en efecto, tras una tempestad y es muerto por el adúltero en una emboscada; Clitemestra se niega incluso a cerrar los ojos de su esposo y mata a Casandra; Menelao, cuyos vagabundeos por Egipto tras la tempestad que le separó de su hermano, descritos en Homero y en *Ag.* 615 ss., serán tema del drama *Proteo* que cerraba la tetralogía, es quien entierra al asesinado por Clitemestra; Orestes da muerte a Egisto, acción que, según Pausanias (I 22, 6), fue representada en una pintura del gran Polignoto; etc.

Más material, como va a verse en seguida, habría sin duda en el poema cíclico *Los Regresos;* y hallamos novedades en lo poco que se conserva (frs. 36-42 P.) del largo poema estesicóreo en dos libros llamado también *Orestea.*

Estesícoro sitúa la ación en Esparta, como también el fr. 44 P. de Simónides [82]; aparecen una hija llamada ya Ifigenia, extrañamente equiparada a la diosa Hécate, y una nodriza salvadora de Orestes frente a la pareja pecadora, a la que *Las Coéforas* llaman Cilisa, esto es, «la cilicia», según la costumbre usual que designa a los esclavos por su étnico, mientras que Estesícoro la denomina Laodamia y en Píndaro su nombre es Arsínoe; después de la muerte de Agamenón, los remordimientos inspiran a Clitemestra un sueño en que un dragón con la cabeza ensangrentada se convierte en la víctima; el reconocimiento de Orestes se efectúa mediante un rizo; Apolo le suministra un arco para que se defienda de las Erinis; todo ello, como se ve, muy importante.

Algo se lee también en Píndaro (*Pyth.* XI 13 ss.): el pormenor de que Orestes vivió en la Fócide, en casa de su tío Estrofio [83], y las terribles confirmaciones, que ya permitía intuir Estesícoro, de que fueron Clitemestra y Orestes quienes mataron, la una a Agamenón y Casandra y el otro a su propia madre y al amante de ella [84], si bien Píndaro (en lo cual no le sigue Esquilo, movido siempre por un integérrimo sentido de la justicia, pero sí, por ejemplo, Eurípides, con su atenuación del carácter de la esposa infiel en *Electra* e *Ifigenia en Áulide*) apunta tímidamente

[82] En los textos reina el caos sobre la adscripción a uno u otro Atrida de ciudades del Peloponeso, pues Homero y la *Electra* de Sófocles sitúan la tragedia de Agamenón en Micenas, Esquilo y Eurípides en Argos, Píndaro en Amiclas.

[83] Marido de Anaxibia, hermana de Agamenón, y padre del inseparable primo Pílades, al que *Los Regresos* presentaban ya como colaborador en la venganza.

[84] Según Plinio, *Nat. Hist.* XXIV 144, el pintor Teoro, del siglo iv, representó el doble parricidio.

excusas parciales para el crimen cometido con el monarca: el rencor por el sacrificio de Ifigenia, que tan gran papel jugará aquí, y la pasión adúltera plasmada en una situación insostenible por culpa de las murmuraciones malévolas de los convecinos envidiosos.

Como se ve, todo, hechos y personajes (excepto el mensajero), estaba ya trazado antes de Esquilo; pero éste, que por otra parte iba a demostrar en *Las Euménides* sus grandes dotes de libertad creativa, ha tenido el mérito insigne de saber combinar estos manidos materiales para producir una obra perfecta.

Veamos lo más destacable de su argumento. En primer lugar hallamos, como en la pieza siguiente, un prólogo monológico [85] del guardián [86], que acecha aburrido la aparición de la luz triunfal. Hay un problema en el verso 3: ¿se presenta al principio tirado boca abajo en la azotea (el auténtico palacio de Micenas, por lo visto, no situaba ordinariamente al portero en dicha dependencia, sino, como aún puede verse junto a la Puerta de los Leones, en un pequeño nicho que custodiaba la entrada misma), apoyado en los codos «como un perro», aunque esta manera de mirar hacia lo alto no sea buena para las vértebras, y luego se levanta? Parece que sí. Simpático personaje, a veces un tanto cómico, de cuño popular, como el heraldo o el ama de *Las Coéforas*.

En el verso 22 surge la señal, que el público naturalmente no ve. El guardián se muestra jubiloso, pero también invadido (19, 36 ss.) de malos presagios. Grita desde

[85] A diferencia, como dijimos, de *Los Siete, Las Euménides* y *Prometeo,* que lo ofrecen con diálogo.

[86] Juan Gil ha visto aquí el primer ejemplo de un género de literatura popular, los «cantos de vigilante nocturno».

la azotea a Clitemestra (25), en un primer impulso tan irrespetuoso como espontáneo, y, al no contestar ésta, baja por la escalera interior: a continuación se supone que la reina convoca a los ancianos sin darles explicaciones y ordena que ardan y se exhiban ofrendas por todas partes. El coro, que al venir ha visto ya algo de eso, llega para entonar sus sublimes anapestos (40 ss.): hace diez años que empezó la guerra en que ellos (las trémulas voces se elevan en un patético *De senectute* simbolizado por la última figura del enigma de Edipo, la débil sombra de las tres patas) no han podido participar. Paris pecó contra Zeus hospitalario. Metáfora hermosísima de los buitres privados de su camada para los que curiosamente también hay dioses-pajáros portadores de Némesis. En 84 se dirigen a Clitemestra aun sabiendo que no puede oírles: en los coreutas, ignorantes aún de la buena noticia, prevalece la angustiada expectación.

Magnífico párodo (104 ss.) que, en realidad, toma sobre sí la exposición de la trilogía entera. Cuando los griegos partían para Troya, aparecieron (con acomodación a las circunstancias de la fábula de Arquíloco sobre el águila y la zorra, frs. 172-181 W.) dos águilas [87] que devoraban a una liebre preñada. Calcante interpreta el augurio. Troya caerá, pero los griegos cometerán atrocidades en su toma; Ártemis, defensora de los troyanos en la tradición mítica, se encolerizará; y además Agamenón matará a Ifigenia.

Es lástima que sepamos tan poco de la citada tragedia esquílea denominada según la muchacha; y, como tampo-

[87] De especies distintas, la real y el pigargo o quebrantahuesos, que representan, respectivamente, al gran guerrero Agamenón y a su hermano, el «blando lancero» de *Il.* XVII 588; tendríamos aquí otro más de los mencionados recuerdos sículos si el autor estuviera pensando en el águila de las monedas de Acragante.

co tenemos muchos datos de la homónima de Sófocles, hemos de acudir a las dos preservadas de Eurípides. En todo caso, según ciertos mitógrafos, la diosa estaba irritada con el rey porque éste había matado a un animal consagrado a ella, o porque se había jactado de superarla en dotes venatorias, o porque Atreo había incumplido alguna promesa (eran usuales, en efecto, las ofrendas de propiciación a esta divinidad antes de las batallas); pero Esquilo no nos dice nada de ello. Eso es lo terrible, la inexplicabilidad de la cólera de la diosa (no ya juvenil y casta, como en la tradición posterior, sino carnicera representante de oscuras fuerzas de la Naturaleza) que parece haber convencido a Zeus para que le ayude castigando a Agamenón.

Además la familia Atrida, como la Labdácida, tiene esqueletos en su armario: aun sin necesidad de remontarse a la soberbia de Tántalo o la muerte del auriga Mírtilo a manos de Pélope (sobre nada de esto nos informa el dramaturgo), ahí están, exigiendo venganza (1090 ss., 1214 ss., 1468 ss., 1505 ss., 1577 ss.), las fechorías de Atreo y Tiestes. Agamenón pagará la culpa de su padre como Edipo la de Layo.

Porque los designios divinos (inútil es enfrascarse aquí en motivaciones éticas) son incomprensibles para el hombre. Agamenón no sufrirá por haber pecado, según la sentencia de *Ch.* 313, sino porque va a pecar.

No nos resistimos aquí a la tentación de copiar un párrafo que hace años escribimos: «la gracia violenta» de 182 s. «es simplemente el raro favor que Zeus nos hace, el puro y simple escarmiento... Agamenón no mejorará nada con la muerte de Ifigenia, ni menos con su propia caída... Morirá miserablemente, injustamente. ¿Por qué? Porque Zeus lo quiere. Descorazonador, ¿verdad? Pero, si lo que

buscamos es consuelo en nuestras miserias, cerremos a Esquilo y leamos la Biblia».

Todo esto es absurdo y monstruoso para un hombre de hoy; pero estaba clarísimo para una mentalidad arcaica. Zeus, obedeciendo a los ruegos de Ártemis, mandará a Áulide una calma chicha; Calcante volverá a emitir la predicción que exija el sacrificio de Ifigenia; Agamenón se hallará en un terrible dilema (acordémonos de Pelasgo, pero también de Etéocles, atenazado ante la necesidad de salvar a la patria y la seguridad de que él morirá matando) entre el deseo de complacer a su hermano y a los soldados que quieren lucha y botín y el amor paternal [88], pero va a poder más la consideración colectiva. El soberano se hará reo de desmesura culpable; y la divinidad, como en *Níobe* o *Los Persas,* se mostrará capaz de crear artificiosas culpas cuando quiere destruir una casa. La escena del sacrificio nos llena de tanta compasión [89] ante la infeliz doncella (porque desde luego Esquilo ignora el consolador mito posterior de la salvación gracias a Ártemis mediante canje por una cierva) como ante su verdugo, que sólo después de desgarradoras dudas (entre las que figura la tremenda posibilidad de desertar de la flota) se decide a inmolarla.

El himno a Zeus (160 ss.), debelador de su padre Crono como anteriormente éste de Úrano, es quizá la mejor

---

[88] En definitiva, esta necesidad de elegir se inserta en la larga línea de decisiones políticas frente a sentimientos afectivos que la historia nos muestra con los casos de Guzmán el Bueno, Moscardó o Mussolini y que en la Antigüedad aprovechó Eurípides no sólo en sus *Ifigenias,* sino también en dolorosos abandonos como el citado de Meneceo por Creonte en *Las Fenicias* y los de Macaria por los Heraclidas en la tragedia de este nombre o Políxena por su madre en la consagrada a Hécabe.

[89] Aunque no es seguro que el texto la ofrezca obscena y patéticamente desnuda.

plegaria de la Literatura universal; con su reticencia a la exacta denominación del dios invocado (porque las leyes del tabú lingüístico encubren el nombre del ser superior para que el inferior no le encadene mediante el simple conocimiento), con el énfasis puesto en el «aprender sufriendo» (176 ss. y 249 s.) a que antes nos referíamos y que viene de Hesíodo (*Op.* 218), la necesidad de escarmentar ante la pena hiriente sólo porque la divinidad lo ordena así; con los oscuros presagios finales del coro, nos deja sobrecogidos en lo que debería ser un ambiente de triunfal gozo.

Aparece Clitemestra (258); los coreutas, mal dispuestos hacia ella, preguntan qué sucede y atribuyen a credulidad femenina lo que puede ser una falsa noticia. El largo parlamento de la reina en 281 ss., tras una no menos extensa esticomitia, es, como la posterior resis de 320 ss., una obra maestra en lo estilístico. Se trata esencialmente de un detallado inciso sobre las etapas del telégrafo de señales [90], una muestra más, con los pasajes citados más arriba de *Los Persas* y *Las Suplicantes* y las divagaciones que se verán en *Prometeo,* de la mencionada afición de Esquilo [91] a los temas geográficos. Y tampoco en el segundo de los parlamentos citados (con el que consigue al menos que los viejos se convenzan en 351 ss., aunque su testarudo escepticismo volverá a levantar la cabeza en 475 ss. hasta la

---

[90] Entre 285 y 290, para que resulten verosímiles las distancias que permitirían ver las luces, nuestra versión establece un suplemento que incluiría una atalaya en la isla de Icos.

[91] Por lo demás en *Il.* XVIII 210 ss. y Heródoto, VII 183, 1 y IX 3, 1, se habla ya de este sistema, usual en el último caso entre los persas, lo que pudiera haber sido aprovechado para atribuir a la nueva monarquía de Agamenón, como en lo relativo a los tapices, un tono levemente orientalizante.

llegada del mensajero) se entrega Clitemestra al completo júbilo con su realista descripción de los males de la guerra en sus dos vertientes, los sufrimientos de los combatientes durante el asedio (de eso sabe mucho el soldado Esquilo) y el horror de la conquista con los previsibles desafueros (el público piensa al punto en Ayante el locro violando a Casandra y Neoptólemo mancillando las canas de Príamo) que se agregarán a la culpa preexistente.

El primer estásimo (367 ss.) aporta otros andamios al edificio teológico de la soberbia castigada: el traidor Alejandro, la impúdica Helena [92]; y, tras la pesimista visión de la reina, otro elemento hondamente revelador e insólito en cuanto conocemos de la Literatura griega: una visión brechtiana, diríamos hoy, del penar de las humildes gentes de la retaguardia, que no reciben de la guerra apetecibles preseas, sino las cenizas de sus parientes muertos y cuyo rencor se alza discreto, pero poderoso, contra los Atridas: decididamente (471 ss.) resulta mejor la áurea mediocridad de quien no es ni tirano ni esclavo.

El coro, como vimos, sigue incrédulo en cuanto a la realidad de la toma de Troya; pero ya [93] llega (503) el heraldo, otro personaje cuya rústica campechanía ya apuntamos y que se dirige al corifeo (Clitemestra no aparecerá hasta 587) para alternar los alegres y un tanto pomposos

[92] Los versos 412 s., corruptos, nos enmascaran la impresionante visión de Menelao humillado, sin fuerzas siquiera para lamentarse, a quien el fantasma de su mujer se le aparece en cada habitación, la belleza de cuya esposa le recuerda cualquier estatua; el mal estado del texto no ha sido óbice para la alambicada tesis del psicoanalista Devereux, que diagnostica una depresión manifestada en inhibiciones, complejo de inferioridad, sueños y alucinaciones eróticas.

[93] Aquí como siempre la tragedia y Esquilo de modo especial se desentienden de la verosimilitud cronológica.

saludos a los dioses con la descripción de las tribulaciones de la tropa: he ahí un anacrónico trasplante al mito de las feas realidades, con piojos y todo, de las guerras contemporáneas que, como el parlamento citado de la reina y el que se oirá a Agamenón, refleja el razonable pacifismo del autor.

Clitemestra se ha apuntado un tanto frente a las injustificadas dudas y comienza ya a desarrollar una política adulatoria hacia su marido, aún ausente, con exageraciones como el haber sido (607) perra guardiana del hogar y una *excusatio non petita* sobre posibles devaneos; sigue la que en los otros trágicos será usual interrogación del coro al heraldo sobre el destino de los demás combatientes, sobre todo Menelao zarandeado por la tormenta descrita en extraordinarios versos (636 ss.); y luego un segundo estásimo lleno de malos augurios que vuelve a Helena [94], quien entró en Troya como el cachorro de león que al principio deleitaba a todos y de pronto reveló su naturaleza salvaje: apólogo bien construido de que quizá usó el autor en otro lugar si es suyo el fr. *dubium* 452 R., versos conservados por Aristófanes, *Ran.* 1432, en escena en la cual Dioniso pide en el Hades a los trágicos una opinión sobre Alcibiades, nacido unos cinco años después de la muerte de Esquilo y que en 405, aunque definitivamente exiliado, todavía podía volver; nuestro poeta contesta que lo malo de criar leones en casa es la necesidad de acostumbrarse a sus temperamentos.

Todo ello, naturalmente, preparando así el entero desarrollo de la trilogía; porque también la casa de los Atridas,

---

[94] Con juegos de palabras afines a su nombre en 689 s., *helénas, hélandros, heléptolis,* «depredadora de naves, hombres, ciudades», de esos a que, desde Homero, es tan aficionada la poesía arcaica.

como las de los Persidas y Labdácidas, ha acumulado demasiada riqueza y poder para que las cosas terminen bien.

No podemos extendernos sobre la entrada (784) de Agamenón en lujoso carro [95] y acompañado de Casandra, silenciosa al principio y luego protagonista de un sensacional episodio en que alternan frenético éxtasis y lúcido razonamiento y que iba a servir de modelo a *Las Troyanas;* el leal saludo, un poco contenido, del corifeo; las frías palabras del rey al coro (810 ss.), que, en lugar de mostrarse triunfalistas, insisten en el tema de las desdichas ilíacas (el famoso caballo en 825 y otra vez el fiero león en 827) para insinuar luego que hay algo podrido en Argos cuya infección habrá que sajar; la entrada en escena de Clitemestra (855), con su intencionado dirigirse sobre todo a los coreutas, y no al marido, en su por otra parte servil y mordaz manera de recibir a éste, que en 916 la acusa de vacua prolijidad; y la primera trampa mortal (905 ss.), la insistencia en hacerle pisar rojos (del color de la sangre) y lujosos tapices. Se trata taimadamente de demostrar que el caudillo vencedor viene contaminado por el lujo asiático, y así Clitemestra le hace reconocer en 936 que Príamo sí habría caminado sobre aquellas preciosas joyas (es ingeniosa la idea de Dover según la cual puede haber aquí un recuerdo de Pausanias, quien, después del citado rasgo de sencillez, vivió en Bizancio con gran fausto para morir, con notable contraste, literalmente de hambre en Esparta a lo largo del 467). El héroe, que había acogido con gélido talante la bienvenida, cede (944 ss.), minado tal vez por el abandonismo de quien sabe que ya no puede

[95] Ya se dijo que no creemos en dos, entre otras cosas porque el rey, que ha sufrido un grave percance marítimo, no parece que pueda traerse un gran botín.

contar con los dioses, y así vuelve a hacerse culpable de desmesura, esta vez involuntaria: su mínima estancia en escena [96] se cierra con la ominosa explosión de gozo de Clitemestra (958 ss.), que, en patente ironía trágica, pide a Zeus Realizador que realice sus deseos.

Un tercer estásimo (975 ss.) lleno de presentimientos; y la larga escena de Casandra (1035 ss.), que no se digna hablar a Clitemestra. Hemos tratado ya de este silencio; se supone en 1050 ss. que la cautiva no habla griego, sino una lengua bárbara parecida a un piar de golondrinas; pero a partir de 1072, con los alaridos proféticos (el actor debe ser cantor sobresaliente), y luego de 1178, en tono ya más discursivo, todo el mundo la entenderá bien, no porque se presuponga una glosolalia como la de Pentecostés, según alguien ha dicho, sino porque los trágicos se inhiben siempre en cuanto a diferencias lingüísticas entre griegos y troyanos.

Finalmente la profetisa, después de arrojar (rasgo imitado por Eurípides en *Las Troyanas*) los atributos de un dios que la ha vendido [97], entra en el palacio (1326) como espectadora consciente y sobrenatural de lo que allí se prepara; siguen las citadas voces mortales de Agamenón desde dentro (1343 ss.); el ya mencionado diálogo de los doce coreutas (1348 ss.), desmoralizados y pusilánimes, discordes e ineficaces como cualquier agrupación humana (uno de ellos nos hace sonreír, en 1366 s., con su negación de la evidencia); y la terrible escena, con ecciclema o no [98],

[96] Pero es gran habilidad del poeta el que hayan sido indirectamente los coros quienes nos hayan dejado su imborrable imagen psicológica.

[97] Ya en 1212 se aludía a la maldición por la que sus vaticinios no eran nunca atendidos.

[98] Es curioso que, mientras llama la atención sobre la red fatal, el poeta no aclare con qué arma se ha realizado el crimen: los versos 1262

en que resuenan las cínicas jactancias de la asesina [99] y las protestas en general inocuas del coro.

Pero ya llega el adúltero (1577 ss.), quien naturalmente ve los hechos bajo el prisma de la venganza de Tiestes, su padre, frente a Atreo, el de Agamenón. Los pobres coreutas (1612 ss.), sacando fuerzas de flaqueza, le recriminan (1625 ss.) y hasta parece (1651 ss.) que van a llegar a las manos con él; Clitemestra, en un rasgo tan humano como sorprendente en ella, pide a los contendientes (1654 ss.) paz y olvido de tanto horror (para el verso 1657, corrupto, no todos los editores aceptan la conjetura que la haría hablar de «venerables ancianos»); y ahí, con las espadas en alto como quien dice, termina el largo drama.

El espectador poco avisado, si es que había alguno tal en el teatro ateniense, comprendía que la falta de éxodo llevaba consigo una continuación argumental y, puesto que había oído hablar tres veces de Orestes (879, en boca de Clitemestra, pero sobre todo 1646 y 1667, en que el corifeo le proclama vengador), quedaba angustiosamente convencido de que iba a presenciar una interminable sucesión de horribles crímenes dictados por la ley de la sangre; pero lo que no podía prever es el genio con que Esquilo sabría romper el nudo gordiano tornándolo en conciliación y tolerancia.

De momento nos espera el segundo acto, la muerte de la parricida. Ésta es una de las más logradas figuras del tea-

---

y 1528 e indirectamente *Ch.* 1011 indican una espada; *Ch.* 889, en cambio, un hacha; si el caso es el primero, esta arma típicamente masculina pertenecería a Egisto.

[99] No exentas ahora de cierto matiz defensivo en su invocación al ausente amante y en su reconocimiento, en 1475 ss., de que está actuando un genio maléfico de la casa con el cual querría ella pactar ante el oscuro porvenir.

tro esquíleo y aun universal; hay quien se ha preguntado por qué Esquilo no denominó su drama inicial *Clitemestra* como Sófocles uno de los suyos; pero tampoco podía privarse de un título a la primera y más importante víctima del ciclo. Ahora bien, de lo que no cabe duda es de que la trilogía entera está dominada por su esposa, incluso *Las Euménides* con la aparición de la sombra vengativa. Y, frente a la tradición unánimemente adversa a ella (epítetos peyorativos en Homero, «la mujer despiadada» en Píndaro) y la antipatía innata que en la casa le profesan el guardián y el corifeo, Esquilo, adverso con todo a esas lenificaciones etopéyicas que hemos mencionado para Eurípides, se mantiene en un austero y justo término medio. Capaz de cometer con la mayor astucia y el más viril espíritu un crimen abominable, algo que el miedoso Egisto (el «león cobarde» de *Ag.* 1224, la mujerzuela que, en lugar de ir a la guerra, guardó la casa en 1625 ss.) no habría osado; una mujer fría, embustera, despegada hacia su marido, vengativa, dotada de la antítesis de las dulces virtudes que adornarán a heroínas sofócleas como Deyanira, Eurídice, Tecmesa, Yocasta; una criminal que no se arrepiente de su hazaña (1393 ss., 1406), pero que sentirá luego remordimientos que la impulsen en *Ch.* 439 ss. a prácticas mágico-apotropaicas [100] y, sobre todo y en el plano humano, sabe defenderse bien. No puede dejar de recordarse el pareado que Carducci (para quien, en *Al Sonetto,* de 1865 o 1866, Shakespeare es «l'Eschil... che su l'Avon rinacque») compuso en *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley* (1884) y su adecuado recuerdo de lady Macbeth lavándose, con la Tin-

[100] Ofrendas de distinto sentido en *Ch.* 22 ss. y *Eum.* 106 ss.; en las acciones de gracias de *Ag.* 96 y 597, los aceites perfumados son otro rasgo micénico como el citado.

dáride, las manos homicidas: «con la regina scota su'l lido nel lume di luna / sta Clitennestra: tuffan le bianche braccia in mare».

Agamenón ha ofendido hasta un grado increíble sus sentimientos maternales (muy atenuados por otra parte respecto a sus restantes hijos) con el inaudito sacrificio de Ifigenia (1415 ss., 1523 s.), inmolada para beneficio de Helena, Menelao y la expedición entera [101]; la ha humillado trayéndose sin ningún tacto a Casandra y confirmando así los rumores [102] sobre aventuras de los combatientes helénicos con las mozas orientales [103]; Clitemestra no es que estuviera muy enamorada (aunque algo se lea en 1654 y *Ch.* 894, 906 s.) de Egisto (con quien aquí no ha tenido los hijos de que habla Sófocles en *El.* 588), pero, abandonada por un esposo volandero (*Ch.* 920), necesitaba (1434 ss., 1672 s.) un protector y cómplice en caso necesario.

Además la heroína, como ha hecho notar Winnington-Ingram, padeció sin duda, a lo largo de su vida matrimonial, el complejo de la mujer hombruna y superdotada (nótense 11 y el irónico 351 del coro) que quería mandar y se pone a hacerlo en cuanto puede (258, 943, 1673) y para quien resulta insoportable el tradicional yugo de un varón que tampoco es un modelo de afecto para con ella: añadiremos algo al respecto sobre *Las Euménides*.

---

[101] Un precedente relativo en Eurípides, *Iph. Aul.* 1150 ss., donde Agamenón conquista por la fuerza a Clitemestra matando a su primer esposo, Tántalo, y al hijo habido con él.

[102] Éace, el hermano del citado Palamedes, lo andaba pregonando, tras la condena de aquél, por las cortes griegas.

[103] De Briseide ya se habló; Criseide es despectivamente citada en 1438 s.; Orestes, con solidaridad de sexo, defiende tibiamente a su padre, la frialdad de cuya llegada parece, por otra parte, señal de mala conciencia, en *Ch.* 919.

En definitiva, las agravantes y atenuantes se combinan diestramente en ambos caracteres, porque también en el de Agamenón comienza la erosión acentuada en *Ayante* y *Hécabe* e *Ifigenia en Áulide.* Pero, si Esquilo hubiera pintado al Atrida con colores más simpáticos, las dos piezas restantes se habrían decantado excesivamente en favor de Orestes.

Nuestra versión suple no sólo, como se dijo, entre 285 y 290, sino también entre 790 y 795, 805 y 810, 1005 y 1010, 1045 y 1050, 1270 y 1275 y 1520 y 1530; cancela 7, 527, 570-572, 863, 871, 900, 902, 925, 1058, 1226 y 1600; e invierte 1204 con 1203 y 1290 con 1284-1289.

Tuvimos ocasión de decir que los tres grandes trágicos han escrito dramas sobre Filoctetes, de los cuales el de Sófocles se conservó: éste es otro caso más singular, porque han llegado a nosotros las dos *Electras* posteriores y la tragedia que ahora nos ocupa, desarrollos todos del mismo tema. Debemos, sin embargo, dejar aparte ahora, salvo en grado mínimo, cuando ataña a la comparación de los dramas y ceñirnos al más antiguo.

El material épico y lírico ya lo tenemos en el comentario a *Agamenón;* pero convendría añadir aquí que la presencia de Pílades, cuya única mencionada intervención (900 ss.) se produce precisamente para vencer la vacilación de Orestes, es como un refrendo [104] de la voluntad de Apolo; que *Od.* III 307 presenta a Orestes llegando a su casa desde Atenas, lo cual anticipa ya *Las Euménides* y (por ejemplo en Eurípides, *Iph. T.* 939 ss.) la leyenda etiológica de la fiesta ática de los Coes; que Electra, inexistente en

[104] Esta rama de la familia procede, en efecto, de la Fócide, región donde se halla Delfos.

Homero, no aparece hasta el fr. 23 M.-W. de Hesíodo, donde se la menciona con una hermana llamada Ifimede; y que Esquilo ha aprovechado, sin duda, rasgos de otros dos dobletes míticos presididos por el parricidio, la historia de Alcmeón, matador de Erifile [105], y la de Ixión, protagonista, como vimos, de un drama esquíleo, a quien se cita en *Eum.* 441 y 717 s.

Las Coéforas ostentan una estructura simple y severa, diríamos que un tanto arcaica: abundante participación del coro y, enhebrada en ella, una acción sin mensajeros (a diferencia de *Los Persas, Los Siete* y *Agamenón*) en que todo se contempla directamente y según un ritmo muy afín al de su predecesora en la trilogía. En ésta la llegada del largamente esperado héroe es precedida por la señal del fuego y las entradas de Clitemestra y del heraldo; en la segunda obra el regreso del no menos ansiado viajero Orestes ha sido anunciado por la escena ante el sepulcro, el hallazgo de las ofrendas y el reconocimiento; en ambas surgen después las voces de los moribundos desde dentro y el espectáculo de los cadáveres; la definitiva aparición de Orestes se produce en el verso 653, transcurrido el 60 % de la pieza, y la de Agamenón en 782, cuando ya se ha visto el 46 %; y así sucesivamente.

Ya se señalaron las mutilaciones del monólogo de Orestes, que comienza centrando el tema de ultratumba, verdadero «Leitmotiv» de la obra, en Hermes, mediador entre vivos y muertos, a quien invocará también Electra en 124. Uno de los rizos que deposita el héroe en el sepulcro de

[105] Anfiarao, cuyo escaso entusiasmo hacia la guerra contra Tebas conocemos, tan sólo participó en ella gracias a los manejos de su esposa, sobornada por Adrasto y Polinices, lo cual provocó, muerto el padre, la venganza del hijo.

su padre (ya explicamos por qué motivos escénicos se halla el túmulo a la puerta del palacio, aunque en 429 ss. se nos informe de que el entierro fue clandestino) está destinado al dios fluvial Ínaco, padre de Io y fundador de la dinastía de Argos bajo cuyo patrocinio nació el príncipe; el otro a Agamenón asesinado.

Avanza el coro de mujeres ancianas (171, 324), esclavas de Clitemestra, cautivas procedentes de Troya (75 ss.), pero que, completamente asimiladas al ideario de Electra y el pueblo, cumplen de mala gana el encargo de su ama, la aportación de homenajes póstumos (de ahí el título de la obra) al antiguo rey: sabemos ya que en 523 ss. (y lo anticipan 32 ss.) la soberana ha tenido un sueño profético, el haber parido una serpiente que ensangrentaba su pecho al mamar de él (el motivo entronca con otro folklórico, el de la ingratitud humana, como en la fábula 176 P. de Esopo, *El viajero y la serpiente,* y textos literarios de Teognis, 601 s., y otros); y no es casualidad que el presagio onírico no haya llegado hasta siete años después del crimen, sino requisito necesario para que Orestes sea un hombre capaz de actuar.

Él y Pílades se ponen a escuchar entre bastidores, inaugurando así un truco escénico que utilizará incesantemente el teatro posterior hasta hoy, y el párodo pronuncia tremendas palabras significativas hablando de una mujer impía (46), la justicia (61) y la sangre coagulada en el suelo (66 s.). Sale Electra, que, a diferencia del mismo personaje en Sófocles y Eurípides, se limita aquí a un discreto papel de denunciante del crimen y receptora y animadora de su hermano (con rencor, eso sí, pero no convirtiéndose, como dijimos a propósito de la obra sofoclea, en «una desdichada mujer a la que el odio va volviendo loca») para desaparecer antes de la matanza, en 584; pero de momento vierte

las ofrendas, menciona varias veces con nostalgia a Orestes (115, 131 ss.) y en 164 ss. comunica al coro el descubrimiento del exvoto.

Éste es quizá el episodio de la *Orestea* en torno al cual ha corrido más tinta. Resulta duro de entender para nuestra sofisticada mentalidad este ingenuo razonamiento por el que la muchacha deduce que los dones son del Atrida, no sólo en la elemental convicción de que no cabe ningún otro oferente, sino también porque ese cabello es del mismo color que el de ella misma y porque las huellas vistas en el suelo coinciden exactamente con las suyas propias; en cambio Orestes, al aparecer inmediatamente (212; es de notar la escasa carga sentimental del encuentro si se compara el pasaje con el de Sófocles), da muestras de una mayor lógica [106] demostrando ser él quien honró a su padre y también el hermano de Electra, porque el rizo, colocado al lado de su propio pelo, del de Orestes, muestra total semejanza y, sobre todo, porque él lleva un tejido que en tiempos elaboró la hija de Agamenón.

El pasaje llamó la atención. En la *Electra* de Sófocles encuentra Crisótemis (892 ss.) un mechón de pelo y llega a la misma conclusión que su hermana en *Las Coéforas*, que no puede proceder sino de Orestes, pero, convencida ésta, por el relato del pedagogo, de que el ausente ha muerto, el reconocimiento no se produce hasta la exhibición en 1222 s. del tópico anillo. La de Eurípides, en cambio, se entretiene (518 ss.) en ridiculizar a Esquilo (una prueba más de lo viva que se hallaba la memoria de éste en el

[106] Pero no faltan defensores de Esquilo que aduzcan ideas de su siglo acerca de similitudes no en magnitud, sino en proporción entre miembros de seres humanos emparentados.

año 419) tanto en lo referente a los cabellos (nada tiene que ver el de un hombre que frecuenta las palestras con el de una mujer que usa del tocador) como, con concluyentes argumentos, en lo que atañe a las huellas; *Las Nubes* de Aristófanes, escritas el 418 poco más o menos, parecen acoger favorablemente (lo cual no tendría gran sentido si los espectadores no recordaran bien al antiguo trágico) el argumento esquíleo en torno al pelo; algo parecido es probable que se lea en Aristóteles (*Poet.* 1455 *a* 4 ss.); y lo malo es que, si se quiere recurrir al tajante expediente de cancelar en Esquilo 205-211 y 228-229 (nuestra versión se limita a invertir 227 y 228, 229 y 230), hay que extender la condena al menos a los versos 518-544 de la *Electra* de Eurípides, lo cual es ciertamente excesivo.

Volvamos al encuentro de «los hijos del águila» (la metáfora de 247 recuerda a *Agamenón*) con la aparición, tan fértil en otros trágicos, del tema de Apolo (Loxias, «El de los oblicuos designios», en 269; luego vendrán 1030 y *Eum.* 465), que ordena a Orestes matar bajo amenaza de terribles castigos y, cosa muy notable, pues sitúa al héroe en otro dilema insoluble (así lo dice él mismo en 925) como los de tantos personajes esquíleos, le predice la persecución de las Erinis, no las de su madre, sino las de su padre. Pero a Orestes no sólo le mueve esta razón religiosa, sino también otra política y afectiva: el país conquistador de Troya (299 ss.) no debe ser siervo de dos mujeres, Clitemestra y su amante, las dos serpientes cuya decapitación celebrará el coro en 1047.

«Que un golpe conteste a otro golpe; que quien lo ha hecho lo pague», recita el coro (306 ss.) en frases vistas más atrás a las que dijimos que se ha atribuido una dudosa filiación órfica; y a continuación comienza (315 ss.) un

largo e inolvidable diálogo lírico que pocos cantos de cualquier Literatura igualarán y cuyos temas (invocación del padre que debió haber caído en Troya lleno de honores; humillaciones de Electra, expulsada del hogar como un perro; cólera y esperanza), prolongados por una escena trimétrica (479 ss.) que nos ofrece los gestos rituales de los hermanos, de rodillas ante el túmulo captando el alma del muerto, se encadenan como en una lúgubre y majestuosa sinfonía.

Pero antes de actuar hay que conocer los planes del enemigo: es importante (510 ss.) saber qué se proponía Clitemestra con sus ofrendas; el coro cuenta la visión profética, de la que nos acordaremos con escalofrío, como Orestes (929 s.), cuando su madre (recuerdo sin duda del gesto de Hécabe ante Héctor en *Il.* XXII 80) intente aplacar al parricida (896 ss.) con la exhibición del pecho desnudo que le amamantó.

Orestes y Pílades (584) desaparecen para regresar disfrazados de viajeros: en ese momento de pavor expectante resuena el primer estásimo que indudablemente inspiró a Sófocles en su maravilloso canto de *Ant.* 332 ss. Innumerables son los portentos del mundo, pero no hay ninguno como la pasión; Altea, la madre de Meleagro, terminó con la vida del hijo para vengar la muerte de los dos hermanos de ella; Escila, por amor a Minos, fue la perdición de su padre Niso; de las Lemnias ya lo sabemos todo; ahora se ha producido el enamoramiento de esta «esposa abominable» (624 s.), aunque *Agamenón* no nos dejara la impresión de un incontenible vértigo pasional por parte de Clitemestra.

Llegan los viajeros; Orestes, quizá en un subconsciente deseo de retrasar el tremendo hecho, pide que salga un hombre; y así ocurre en cierto modo, porque quien les acoge

es Clitemestra, que, con horrorosa ironía trágica (670), les ofrece un baño caliente; los cuentos bien trabados de su hijo, narrando su propia muerte, recuerdan en cierto modo las mentiras homéricas de Ulises y serán modelo para el relato del pedagogo de la *Electra* sofoclea; Clitemestra (lo cual la hace más humana) da muestras (quizá fingidas, dirá el ama en 737 ss.) de pena al parecer tan sincera como la expresada en dicho pasaje de Sófocles.

Es interesante el personaje de la nodriza (730 ss.), no sólo por su cariñosa «bonhomie» (alguien ha evocado al similar de *Romeo y Julieta*) y su desgranar los recuerdos de la niñez de Orestes [107] sin hablar, en cambio, de cómo ello le salvó de la muerte, sino también por su asenso (781 s.) al falsear el encargo de su desconfiada dueña: si Egisto hubiera acudido con armas, el desenlace habría sido distinto.

Ya está presidiendo la intriga (812 ss., en el segundo estásimo) el ctónico Hermes, mensajero de Agamenón; el coro, previendo algún desfallecimiento de Orestes como el que en efecto presenciaremos, le pide (831 ss.) que imite a Perseo cuando apartó la vista de la Gorgona mientras la hería; entra Egisto, se oyen (869) sus voces dentro como antes dije, el escenario se llena de movimiento, pues a Clitemestra le quedan aún siervos fieles como el que abandona el palacio despavorido (875 ss.); es gallardo el rasgo de la mujer al pedir el hacha de tristes recuerdos (887 ss.); son apasionantes aquel seno llamando a las puertas del subconsciente, la flaqueza del homicida, la dureza de su amigo y una esticomitia («eres tú quien te matas», 923) en que ya rebullen tétricas (924) las perras de Clitemestra, las Erinis; y, como Esquilo no quiere repetir el proceso de

[107] Las pequeñas porquerías del mamón en 756 ss. nos hacen pensar en las que, en *Il.* IX 490 s., dice Fénix que hacía Aquiles ya un poco mayor.

las quejas entre bastidores, Orestes hace entrar ominosamente a su madre en el palacio (930).

Todo se consumó. El tercer estásimo (935 ss.) está lleno de alborozo. Ahora falta (añadamos una vez más «mediante ecciclema o no») la mencionada exposición de los cuerpos (973 ss.) a los cuales se ha unido, como pieza testifical, la red manchada de sangre que a nuestra prosaica mentalidad de hoy parece inverosímil que se haya guardado tantos años en casa.

Con la arenga de Orestes y los comentarios del corifeo, exagerados (1018 ss.) en su malsano júbilo, la obra pudo haber terminado; pero no olvidemos que el público espera aún *Las Euménides,* cuya ejecución es preparada por los primeros síntomas de locura (1021 ss.), la aparición (no bien explicable tramoyísticamente) de un ramo de suplicante (1034 s.), la alusión al ombligo del mundo y, en 1048 ss., la espantosa aparición, negada a los espectadores (porque el autor reserva la sorpresa para la pieza final), de las Erinis de ojos sanguinolentos, cabellos serpentinos y mantos negros. La obra termina, pues, con la huida de un hombre aterrado (1062) e inoperantes reflexiones de los coreutas sobre cuándo terminará esta inacabable carrera de Ate.

Nos da pena ver escapar así a un personaje inteligente, valeroso, audaz y astuto, quizá no empapado por los dulces aromas del sentimentalismo familiar, pero seguro de lo que quería y debía. A Orestes se le ha comparado frecuentemente con Hamlet; ambos odian a sus madres y aman a sus padres; el príncipe danés, según lo demuestra su conducta con Ofelia, aborrece además, como Eteocles, al sexo femenino. Esto no es muy ortodoxo psicoanalíticamente: un complejo de Edipo al revés, diríamos, para el que se ha buscado, como solución remedial, la de que Egisto

y Claudio asumen vicariamente los papeles del tradicional padre aborrecido; mientras que, en cambio, responde perfectamente a los cánones freudianos el caso de Licofrón, hijo del citado Periandro de Corinto, que no perdona al tirano (Heródoto, III 50 ss.) la muerte de Melisa, esposa de éste y madre del vengador. Ahora bien, lo que sí está claro es que, mientras Hamlet vacila interminablemente, porque no está motivado sino por la fantasmal aparición de su padre, a Orestes, aun consciente de todos los sufrimientos que le esperan, le mueve un sentimiento religioso, la obediencia a Apolo y a la taliónica ley que protege la sagrada patrilinearidad.

Además de las mencionadas inversiones, en esta tragedia nuestra versión se limita a pequeños cambios, la de 124-164 con 165 y suplementos entre los versos 5-10, 280-285 y 1040-1045.

El comentario a *Las Euménides* no es fácil: el anotador corre el riesgo de perderse en la complicada maraña del argumento y, si no es un experto en Derecho antiguo, lo cual es nuestro caso, puede errar e inducir a error. Vale más, pues, reducirse a lo indispensable, pero anotando ante todo el hecho de que tenemos ante nosotros el drama menos y más esquíleo de los conservados. Lo primero porque baja mucho el tono estilístico y se esfuma en gran manera aquella grandiosidad con que nos sobrecogían las dos anteriores piezas; lo segundo porque el poeta, recuérdense las páginas iniciales de nuestra introducción, se muestra más patriota, más inserto en la vida civil de Atenas que nunca. Y es hermosísima coincidencia que los dos colosos del drama antiguo, Esquilo y Sófocles, hayan rematado ambos los grandes edificios de sus obras trágicas con dos cantos a la patria cuya belleza excede a toda ponderación.

Agamenón y en particular *Las Coéforas* registraban una estructura rectilínea, sin saltos ni meandros, desde el primer verso hasta el último: la sucesión en la trilogía ha requerido, en cambio, una marcha estratificada en que cada acto, pues bien podemos llamarlos así, aporta una innovación concreta al argumento. Cuatro son éstos y sensiblemente iguales en cuanto a dimensiones (234 más 331 más 212 más 270 versos). El primero contiene la infructuosa tentativa de Delfos; el segundo (con la novedad ya varias veces aquí indicada del cambio de localidad), la llegada de Atenea y su arbitraje; el tercero (y otra vez varía, si no la ciudad, al menos el lugar de ella), la acción judicial misma; con ella termina la saga de los Atridas dejando por resolver el problema entre unos dioses y otros, como entre Ártemis y Afrodita en la tetralogía de *Las Suplicantes,* pero también, igual que en *Prometeo,* entre los dioses nuevos, olímpicos y «civilizados» y las viejas e intratables divinidades ctónicas, a lo cual se consagra el acto final terminado en conciliación y solemne cortejo con coro adicional de propompas.

Los personajes no ofrecen en su conjunto grandes novedades. Algo veremos de las dos grandes divinidades, Apolo y Atenea. Orestes, desmoralizado ante la implacable persecución, ha perdido mucho de su bizarra hombría. En la profetisa prevalecen la proba funcionaria y la mujer asustada sobre el augusto instrumento apolíneo; y la sombra de Clitemestra, claro precedente de la de Julio César en el drama shakespeariano (las alusiones de 103 s. al estado de la persona dormida recuerdan conceptos heraclíteos, frs. B 24 D y B 26 D.), cumple breve y eficazmente con su papel de vengativa perseguidora de su asesino.

Realmente lo más llamativo (incluso en su atuendo, que tanto pavor dicen que produjo) es el coro de feroces, ine-

xorables (es constante la metáfora del can rastreador, 131 ss., 229 ss., 244 ss.; ya en *Ch.* 924 y 1053 s.), a veces adormilados númenes que personifican la venganza ante la sangre consanguínea (605) cuyo derramamiento vetan antiquísimas leyes no escritas.

Unas palabras sobre el nombre mismo de estas diosas. Esquilo las llama generalmente Erinis frente a la denominación de Ceres que les da Hesíodo en el lugar que citaremos; ahora bien, a partir del establecimiento de su culto en Atenas y de su localización ritual en la fisura rocosa cercana al Areópago, había que buscar un nombre «tabú» que no hiriera sus sentimientos (es el fenómeno lingüístico bien conocido por el que se designa a la izquierda como «la mano de buen nombre», o como «el ponto hospitalario» al tempestuoso Mar Negro); Pausanias (II 11, 4) dice que los atenienses llaman Augustas *(Semnaí)* a las diosas conocidas como Bondadosas *(Eumenídes)* en Sición, pero Euménides es el nombre que a las Erinis aplican Sófocles (*Oed. C.* 42, 486) y, en cuatro ocasiones, el *Orestes* de Eurípides, aunque nunca la tragedia que nos ocupa, si se prescinde del título tal vez puesto por los gramáticos posteriores; también aseguran ellas mismas cinco veces (321 s., 416, 745, 792 s., 844 s.) y una las propompas (1033) que aquéllas son hijas de la tenebrosa Noche, de acuerdo con Hesíodo (*Th.* 217 ss.), lo cual explica que Atenea (991 s., 1030) y las propias procesionarias (1034) insistan en su futuro carácter propicio a Atenas *(eúphrones)*, pues también *euphrónē* es tabú aplicado en general a las poco acogedoras horas nocturnas.

El monólogo de la profetisa o pitonisa contiene (1 ss.) una especie de historia de Delfos, con alusiones (10, 21) a Palas que tienden a enlazar con lo siguiente; y, a partir

de 34 ss., la descripción de la tremenda escena que ha visto: Orestes junto al ombligo con las manos ensangrentadas, una espada que gotea sangre y la rama típica del suplicante frente a una serie de repugnantes Gorgonas o Harpías de pergeño similar al que años más tarde exhibirá Pobreza en Aristófanes (*Pl.* 422 s).

Las primeras palabras de Apolo (64) son «no te abandonaré», pero poco es lo que de momento puede hacer el dios: recomendar al suplicante a Hermes (89 s.) y aconsejarle que marche a Atenas. La clave de esta extraña impotencia se halla en que Esquilo, resuelto a dar a la tragedia un carácter político y jurídico superador de los viejos mitos, no quiere que Apolo utilice de verdad (aunque amenazas sí habrá a partir de 179) el arco que ya vimos en Estesícoro y que creerá manejar el enloquecido héroe en los versos 268 ss. del *Orestes* euripídeo.

Surge (94) la sombra de Clitemestra mientras el coro duerme fatigado entre atroces gruñidos hasta que, ya despierto, inicia el párodo (143 ss.) y entabla (179 ss.) un diálogo con el arquero Apolo que le expulsa.

Un cuadro parecido se ofrece en Atenas (235 ss.): el hombre acosado, las Erinis infatigables y la danza, ritualmente interesante, en que, formando un siniestro corro (321 ss.) y cogidas de las manos alrededor de Orestes y la efigie, tejen en torno al perseguido una mágica cadena de maldiciones.

Llega Atenea (397) con un raro rasgo nacionalista de nuestro poeta. La diosa afirma haber tomado posesión del territorio conseguido como botín en la guerra de Troya por los hijos de Teseo y que no es otro sino el promontorio Sigeo, estratégica posición, sita en la ruta del trigo de Crimea y Escitia, que domina el Helesponto, en que

Palas tenía efectivamente un templo y los derechos de Atenas sobre la cual eran objeto de controversia.

Es un poco ingenua la esticomitia posterior (418 ss.) que utiliza a Atenea, naturalmente enterada de todo, para que el público comprenda una situación que termina por aclarar Orestes (443 ss.), al cual la diosa, antes de desaparecer envuelta en un dilema semejante al de Pelasgo que no le va a reservar sino problemas sea cual sea su decisión, expone (470 ss.) su proyecto de incoar un proceso juzgado por hombres. El refuerzo de una institución ática a partir de un conflicto trágico, algo similar a lo que encontraremos en *Prometeo Pírforo,* es una idea de Esquilo audaz, pero no carente de bases religiosas: recordemos que el Areópago, convertido en tema de actualidad por las reformas de Efialtes, se creó según el mito para juzgar en el citado litigio entre Posidón y Ares, el cual se habría desarrollado en la colina vecina a la Acrópolis que desde entonces llevó el nombre del reo (*Áreios págos* «colina de Ares») y bajo un tribunal presidido por antiquísimos héroes áticos como Cécrope o Cránao.

En el segundo estásimo (490 ss.), las Erinis, poco seguras de un triunfo, queman un último cartucho: si Orestes es absuelto, los delincuentes lo podrán ya todo; el útil freno del miedo desaparecerá. El despotismo es malo, pero también la anarquía; lo mejor es la mesura, el justo medio y el no rebelarse contra la justicia y el orden establecido. Ideas que, una vez derrotadas las acusadoras, expondrá Atenea de forma muy semejante, en 681 ss., como sanos principios de la actuación del Areópago.

Pero ya comienza la causa; Apolo quiere ser testigo (576 ss.) a fuer de corresponsable (579 s., admitiendo así la acusación del coro en 199 s. y la manifestación de Ores-

tes en 465) del crimen, protector del acusado en su persecución y purificador [108] de la sangre derramada.

El corifeo (585 ss.) [109] interroga esticomíticamente a Orestes; éste se remite (594) al dios, quien aduce (614 ss.) que las manifestaciones oraculares como la suya son órdenes de Zeus, condenador de la forma impía en que fue muerto un hombre como Agamenón; el corifeo, inteligentemente, saca a relucir (640 ss.) el encadenamiento de Crono por su hijo; pero encadenar y matar —contesta excitado Apolo en 644 ss.— no son lo mismo. Y, ante un último intento del corifeo (652 ss.) para plantear de nuevo la fea realidad del matricidio (con maldiciones semejantes a las que para sí mismo formula el héroe en Sófocles, *Oed. r.* 236 ss.), el dios (658 ss.) contesta con un dudoso argumento del que ya dijimos que desencadenó una polémica y que puede combinarse con posibles discusiones sobre patriarcado y matriarcado y con la fluctuante política ateniense en cuanto a matrimonios mixtos; en el año 451-450 una ley restringiría la ciudadanía a los hijos de padre y madre atenienses, excluyendo de la legitimidad a los nacidos de extranjeras con ocasión de la expedición de Egipto y otras; pero parece que poco después de la peste, y para compensar las pérdidas humanas, se legitimó la existencia de esposa y concubina e incluso de dos esposas: huellas de una y otra disposición tendríamos respectivamente en *Medea* y *Andrómaca*.

---

[108] El papel de este rito a lo largo de la pieza, donde surge esporádicamente en 237 ss., 276 ss., 445 ss., no se entiende bien, aunque sí comprendamos que es expediente insatisfactorio para las Erinis.

[109] A lo largo de esta sección de la obra nos decepciona, pero no, probablemente, al público más hecho a las triquiñuelas legales del Derecho procesal ático, que los litigantes pierdan de vista el tema general enfrascándose en cominerías improcedentes.

En realidad —razona Apolo—, el verdadero progenitor es el padre; la madre no constituye más que una simple nodriza y depositaría del germen recibido: demuéstrelo —continúa con un guiño al tribunal que no desentonaría en cualquier proceso de Atenas— la propia diosa que nos preside (663 ss.), procreada por Zeus sin madre. Es una opinión que sin duda debió de dejar insatisfechos a quienes, como Eurípides más tarde en *Medea,* veían con poca simpatía la eterna predominancia del sexo masculino en la sociedad ática; aquí Esquilo elude hábilmente el problema, pero eso no quiere decir que no fuese consciente de él: la personalidad de Clitemestra, como ya se dijo, ofrece matices inconfundibles de feminismo *sui generis.*

Las Erinis (676 ss.) confiesan haber agotado la argumentación; Atenea, antes de la votación, establece los principios (681 ss.) para el futuro funcionamiento del Areópago. Mientras los jueces votan, no se nos dice por qué sistema, el corifeo mantiene un último y sarcástico diálogo (711 ss.) con Apolo, entrometido ahora en la defensa de los acusados de delitos de sangre, tramposo antaño cuando emborrachó a las viejas Meras (éste era tema ya tratado por Frínico) para que toleraran que, llegado a la muerte Admeto, hijo de Feres, esposo de Alcestis y protegido de Febo, se salvara si alguien accedía a sacrificarse por él.

A continuación Atenea (734 ss.) sigue aclarando su posición, favorable, como la de Apolo, a los derechos del padre frente a los de la madre, y establece unilateralmente, como algo que los principios generales del derecho ático respetarían, el principio *in dubio pro reo.* Al parecer el número de jueces es par, cosa que no ocurría en los tribunales posteriores: la diosa en 735 muestra su guijarro y advierte que es positivo para el acusado, pero espera a que

le enseñen en 752 los resultados de la votación y, al haber empate —pues estas cuestiones son demasiado complicadas para los mortales—, añade su voto deshaciéndolo y declara absuelto a Orestes. Si los votos hubieran sido, por ejemplo, siete contra éste y cinco a su favor o, contrariamente, cinco contra el reo y siete en su defensa, el voto de Atenea no habría tenido más valor que el simbólico; pero también se ha pensado en otra posibilidad menos lucida para la diosa, la de que, siendo impar y no par el jurado y habiéndose dado, por ejemplo, seis votos contra el acusado y cinco a su favor, ella haya provocado primero el empate y luego declarado la absolución *ex officio*.

Siguen unas interesantes palabras de Orestes (754 ss.) encaminadas al fin ya comentado, el refuerzo de los lazos entre Atenas y Argos; y para ello se utiliza un elemento religioso sin duda antiquísimo, el del enterramiento que asegura prosperidad a la tierra en que se halle el sepulcro y la capacita para rechazar a los atacantes. Todo *Edipo en Colono* gira en torno a esta creencia: Atenas, al poseer el cadáver, se hará invulnerable ante Tebas. Y los paralelos trágicos son abundantes. Anfiarao, como expiación de los males causados a los cadmeos por su expedición, dará el triunfo a la Beocia en que esté sepultado (*Sept.* 587); Euristeo, por razones semejantes, resultará beneficioso, una vez muerto, para Atenas (Euríp., *Heraclid.* 1032 ss.); y lo mismo aquí Orestes, como acción de gracias por los bienes recibidos de los atenienses, velará por ellos desde su tumba, pero, en esta ocasión, desde tierras no áticas, pues su esqueleto (Heród., I 67 ss.) se conservaba en la arcadia Tégea.

Apolo y su defendido desaparecen (777). El final comprende la patética ira de las Erinis derrotadas, los intentos

de Atenea por conciliárselas [110], el súbito apaciguamiento de las irritadas diosas (892), seguridades mutuas de que todo irá bien y el cortejo final que celebra la instauración del nuevo culto en Atenas.

Un enorgullecedor desenlace para los espectadores atenienses, cuyos antepasados supieron dirimir una contienda divina, reducir a sus justos límites la preponderancia del Apolo délfico, amansar la huraña ferocidad de los viejos genios ctónicos y crear un eficaz instrumento de justicia en el Areópago, cuya conservación por muchos años desea fervientemente el poeta.

No faltan algunas complicaciones textuales. Nuestra versión inédita suprime los versos 117, 120, 123, 126, 129 y 489; invierte 476-482 con 475; y establece suplementos entre 350-355, 365-370, 380-385, 630-635 y 1025-1030.

Hemos citado tantas veces el *Prometeo*, que apenas debería quedarnos nada importante que decir en una sinopsis forzosamente breve.

Dediquemos unas frases al trasfondo mítico. Las dos grandes obras de Hesíodo consagran amplias secciones a esta figura divina que, por otra parte, recibía poco culto excepto en Atenas, e incluso allí en un papel modesto como genio inventor del fuego (es bien conocida la obsesión helénica por llegar a los primeros descubridores de las cosas) y patrono del humilde gremio de alfareros.

La *Teogonía* de Hesíodo nos lo ofrece (recuérdense sus intrigas en la citada parodia de *Las Aves* de Aristófanes)

---

[110] En 885 ss. las invita a respetar la santa Persuasión, patrona de oradores y políticos, y en 968 ss. toca otro tipo de convencimiento, el erótico, muy en su punto, puesto que las Euménides van a ser patronas de los matrimonios.

en el bien conocido prototipo (521 ss.) del héroe listo y tramposo, algo así como Sísifo, que intenta engañar a Zeus en unas ofrendas de carnes; el gran dios, indignado, retira a los hombres, hacia quienes de alguna manera se supone siempre a Prometeo alguna inclinación [111], el rayo productor del fuego; el astuto Titán, primo de Zeus, según la concepción usual, como hijo de Jápeto y sobrino de Crono, cuyo nombre significa «El que piensa antes en las cosas» (frente al de su hermano, «El que piensa cuando ya es tarde»; este contraste entre un sabio y un tonto en la misma familia es común a muchas mitologías), roba el fuego a los inmortales y lo trae a la tierra en el hueco de una férula o cañaheja; Zeus se venga de los humanos creando la mujer, hermosa plaga, y encadena a Prometeo mandándole un águila que roa eternamente sus entrañas; más tarde Heracles mata al voraz animal y al parecer libera al cautivo.

En *Los Trabajos y los Días* (42 ss.) la situación es parecida. La mujer se llama Pandora, porque todos los dioses la obsequiaron con dones diversos; Hermes hace entrega de ella a Epimeteo, aunque el previsor Prometeo le había prohibido aceptar regalos, junto con una jarra que se entiende que Pandora no debió abrir; pero ella insensatamente levanta su tapa y deja libres por el mundo los males incontables de la Humanidad; luego, asustada, cubre de nuevo la jarra y retiene en ella lo único que nos queda, la esperanza, que es mala porque suele engañar, pero al menos resulta confortante.

Píndaro (*Isthm.* VIII 28 ss.) cuenta cómo Zeus y Posidón rivalizaban por el amor de Tetis; pero Temis, para

[111] La poesía bucólica grecolatina atribuyó rasgos de este semidiós, la inventividad y la predilección hacia los mortales, al héroe pastoril Dafnis.

evitar un conflicto, les informó de que, si la Nereide se unía a un gran dios, el hijo que tuvieran derrocaría a su padre como Zeus derrocó a Crono, en vista de lo cual [112] se acuerda que case con el mortal Peleo.

Poco sabemos de *Pirra o Prometeo* (frs. 61-69 Ol.), comedia de Epicarmo; ni del varias veces citado drama satírico *Prometeo Pircaeo.* En cuanto a *Prometeo libertado* y *Prometeo Pírforo,* formaron parte al parecer de una tetralogía sobre cuyo contenido nos hallamos reducidos a conjeturales fragmentos salvo por lo que toca a su primer miembro, *Prometeo encadenado,* que conservan excelentemente los códices (ya se dijo que terminó por pertenecer a la tríada bizantina; nuestra versión inédita tan sólo anota la supresión de los versos 425-430 y pequeñas adiciones entre 330-335, 860-865 y 975-980).

Aquí la Mitología se simplifica bastante: nada de Epimeteo ni de Pandora ni de engañosas artimañas. No se menciona al padre de Prometeo, pero sí a su madre, Temis o Tierra (18, 209 s., 874, 1091), con lo cual el héroe sería hermano o hermanastro de Crono y, por tanto, tío de Zeus.

Éste tenía motivos para estar agradecido a su pariente, que le ayudó cuando los Titanes (199 ss., 439 s.) luchaban contra él; pero por otra parte nos dice el héroe (227 ss.) que en un momento dado él salvó a los hombres a quienes el rey de los dioses quería aniquilar. Ahora bien, es importante que este infalible profeta conozca el secreto amenazador para Zeus y no lo quiera revelar de momento, aunque lo hará en *Prometeo libertado* con una reconciliación

[112] Algo parecido escribe Heródoto, I 107, 2, sobre el matrimonio de Mandane con Cambises.

similar a la de *Las Euménides* que, como en este caso, llevaba consigo el contexto etiológico de la instauración en Atenas, probablemente reflejada en el *Prometeo Pírforo,* del culto al Titán.

La primera escena ofrece al cojo Hefesto acompañado de Poder y Fuerza, encargados todos de inmovilizar al protagonista en los abruptos montes de un lugar ideal llamado escítico en el verso 2, pero que podría imaginarse situado en cualquier país nórdico: el Cáucaso es citado en 422 y 719, aunque por otras razones, y también en el citado fr. 193 R., del *Prometeo libertado.*

El herrero divino resulta caracterológicamente interesante: bondadoso en el fondo frente a la odiosa figura de Poder, sarcástica y dura para con el condenado, siente compasión e intenta que recapacite la víctima, cuya actitud resulta suicida, porque Zeus es inflexible, al menos este Zeus recién llegado al trono (aquí empiezan ya a establecerse lazos argumentales con el segundo drama) e inseguro en su posición, ya que es humano que los gobernantes bisoños vayan abandonando poco a poco los principios inconmovibles de su primera época; pero esta demasiado sencilla extrapolación de lo político a lo teológico no tiene relación, como hoy reconocen todos, con una supuesta evolución de Zeus, y aun menos con una blasfema y supuesta inmadurez de nuestro Dios en el Antiguo Testamento.

En el momento del mutis de los verdugos y consiguiente soledad de Prometeo (87), el argumento se torna estático. Ya apenas va a suceder nada hasta el final. El protagonista recibirá una serie de visitas: las Oceánides, leales a él como coro hasta el desenlace; su padre Océano, que las ignora y es ignorado por ellas, un fino prototipo psicológico de la persona acomodaticia, pusilánime y entrometida; la frenética Io, que pasa por allí en sus vagabundeos y

a la que Prometeo vaticina su carrera futura hasta que Zeus la libere con el maravilloso toque de Épafo; y Hermes, a quien volveremos.

Cada episodio nos ofrece temas de reflexión y admiración. A partir del verso 88 cobra realce la figura inmensamente patética del héroe sufridor, siempre rebelde e inserto así en la tradición esquílea de los teómacos, con sus fieras bravatas (167 ss.) ante un Zeus despótico [113], intolerante ante cualquier oposición, desagradecido para con sus benefactores, enemigo de los hombres amados por su víctima.

A partir del verso 128 nos conmueve el coro, siempre un poco pasivo y distante, pero lleno de cordialidad hacia Prometeo (143 ss.); desde el 284 nos divierte la desdeñosa y exquisitamente irónica acogida del protagonista al cuitado Océano, que desempeña aquí, sobre todo en 307 ss. y con poca dignidad [114], el usual «cliché» del consejero desatendido por el héroe empeñado en su propia perdición, como Andrómaca en *Il.* VI 408 ss. ante Héctor, Fénix en *Il.* IX 434 ss. ante Aquiles, Solón en Heród., I 30 ss., ante Creso, Artábano (Heród., VII 10 ss.) y Demárato (Heród., VII 101 ss.) ante Jerjes, las sofócleas Ismene y Crisótemis ante Antígona y Electra, el sirviente que amonesta

[113] No parece probable que tengamos aquí ecos de la tiranía siciliana, tan acogedora para Esquilo, y, en cambio, resulta verosímil que sea la estancia en la ya democrática Gela lo que le haya inspirado un alegato antitiránico de este tipo.

[114] De «poloniesca», como en el caso de Dánao, podría calificarse su pedante reiteración pedagógica, y en general su carácter viene a anticipar a los tristes y frecuentemente risibles vejetes de Eurípides, Tindáreo en *Orestes*, Peleo en *Andrómaca*, el anciano servidor de *Electra*, los padres de Admeto en *Alcestis*, los provectos coros de *Heracles* y *Los Heraclidas* y el quijotesco Yolao que preside este último.

al Hipólito de Eurípides en 88 ss., todo ello en una larga tradición que llega al adivino de *Julio César*.

Llama la atención, en el curso de la conversación del protagonista con Océano, la citada alusión en 351 ss. al castigo de Tifón, que se relacionaría con la mencionada erupción del Etna en el 475: al menos tendríamos ahí un muy temprano *terminus post quem* e incluso un área cronológicamente limitada si la *Pítica* I de Píndaro, del 470 como dijimos al principio, fuera posterior a *Prometeo*.

El primer estásimo (397 ss.) lanza, a la manera esquílea, una oleada de nombres exóticos del Asia y sus confines; a continuación se sitúa el importante parlamento (436 ss.), ya varias veces citado, de los beneficios hechos a los hombres por el Titán, cuyo contenido anticipaban en parte los reproches de Hefesto y Poder en 30 y 38, celebérrimo pasaje humanista, progresista u optimista que aún tendremos que tocar una última vez; la verdadera historia comprimida de la civilización contada por el civilizador, que ha legado a los hombres la construcción, las artes de la madera, la astronomía, la ciencia del número que ya se citó, el alfabeto, la ganadería, el transporte, la navegación, la medicina, la adivinación y la minería (entre paréntesis anotamos que en cierto modo resulta doblete de esta gran figura la del varias veces mencionado Palamedes, a quien se considera inventor del calendario, la moneda, otra vez el número y diversos juegos e introductor de nuevas nociones sobre los eclipses y la epidemias). Este lugar, según se apuntó, ha sido incesantemente comparado con el hermosísimo primer estásimo (332 ss.) de *Antígona*, del que hablábamos al hilo de *Las Coéforas*, y con el famoso trozo de Platón (*Prot.* 320 *c* ss.), inspirado desde luego en Protágoras (fr. C 1 D.), que cuenta cómo, habiendo sido encargados Prometeo y Epimeteo de la creación del

mundo, el segundo empezó alocadamente a repartir atributos a las especies hasta que, al llegar a los hombres, no tenía ya nada para ellos, en vista de lo cual Prometeo les facilitó el fuego y las técnicas y Hermes el pudor y la justicia que les iban a permitir convivir formando comunidades cívicas. En la misma línea está también la mención (250) de las «ciegas esperanzas» que Prometeo ha infundido en los humanos.

Siguen (520 ss., 755 ss., 907 ss.) las constantes alusiones del héroe a su secreto y en 562 la espectacular entrada de otra infeliz víctima de Zeus que, como dijimos, enlaza esta trilogía con la de las Danaides, pues de Io son descendientes éstas a través de Épafo y de Hipermestra procede Heracles, que habrá de liberar al protagonista. En un pasaje tal vez demasiado largo, la heroína expone la historia de su amor y destierro (640 ss.) y Prometeo emite las dos profecías de 700 ss. y 788 ss., eminentemente acordes con el nombre de Io, pues el Bósforo es en griego *Bósporos* «paso de la vaca» y en 829 ss. habla el atormentado Titán de cómo la hija de Ínaco (no se trata, pues, tan sólo de vaticinios con miras al futuro) ha llegado a la Escitia pasando por la epirota Dodona y costeando el mar Adriático, que pasará a llamarse *Iónios* o Jónico en memoria de ello.

Por lo demás, Prometeo profetiza para la perseguida por el tábano un itinerario que hemos pronunciado como muy esquíleo (y es evidente que algo parecido, según muestran los frs. 195-199 R., había en el *Prometeo libertado,* con instrucciones del héroe a Heracles sobre el camino que le llevaría a los frutos de las Hespérides), pero verdaderamente difícil de seguir por el carácter muy aproximado de sus términos geográficos, aunque parece que, tras pasar por la tierra de los escitas nómadas y atravesar el mítico

río Hibrista o Violento, llegará al citado Cáucaso (que el autor supone situado al N. del Mar Negro), cruzará el Bósforo cimerio (actual estrecho de Yenikale, entre los mares Negro y de Azov), errará por unas regiones asiáticas rodeada de seres míticos y descenderá al que hasta el siglo pasado se llamó istmo de Suez para ser liberada de sus males en la egipcia Canopo.

La escena termina con un nuevo frenesí que hace salir enloquecida a Io (877 ss.) y, tras nuevos diálogos de Prometeo con el coro y cantos de éste, aparece (944) Hermes, de cuya presencia merecen mención los oscuros versos 1027 ss., los cuales no está claro que se refieran a la variante mítica por la que el centauro Quirón, herido con llaga incurable por Heracles, cedió su inmortalidad a Prometeo adquiriendo de él a cambio la posibilidad de morir; hoy existe cierta tendencia a pensar que el beneficiado por el triste hado del centauro fue el propio Heracles. Por lo demás, el emisario de los dioses, que pretendía la revelación del secreto por parte del héroe, anuncia, ante sus obstinadas negativas (953 ss.), el cataclismo final que en efecto presenciaremos (1016 ss.) y una vuelta a la luz en que comenzará a actuar (1021 ss.) el águila devoradora. Eso es todo en cuanto a argumento: un desarrollo lineal sin peripecias, sorpresas ni anagnórisis; pero al mismo tiempo el agudo análisis de pasiones humanas en una acción divina.

Como se ha visto, uno de los problemas fundamentales de *Prometeo* es el de su autenticidad, y debemos confesar que es cuestión que dista mucho de hallarse resuelta. En un artículo recién publicado hablamos de cómo en nuestra juventud más bien nos inclinábamos a las opiniones negativas que culminaron en la osada relegación del drama, por parte de Wilhelm Schmid, al tercer tomo de su *Geschichte der griechischen Literatur* (Munich, 1940) con la

calificación de «tragedia anónima influida por la Sofística». En los años de postguerra pareció haberse impuesto la tesis de la genuinidad; pero hoy se observa otra vez un cierto escepticismo a partir sobre todo del libro de Griffith publicado en 1977.

Muchas y variadas son las razones que se dan para negar la paternidad de la tragedia a Esquilo y suponerla escrita entre 440 y 430 por un autor en quien ha influido desde luego el viejo maestro, pero también las ideas de la Sofística y los dramas de Sófocles y el período juvenil de Eurípides (que, por otra parte, toma muchos rasgos a *Prometeo* en *Heracles,* de alrededor del 414). Cabe también, claro está, que Esquilo dejara sin terminar la obra y ésta haya sido rematada y puesta a punto para la escena, como otras de que sabemos, por su hijo Euforión.

Podríamos agrupar poco más o menos de este modo tales argumentos:

a) lingüísticos, sobre los cuales no procede naturalmente demorarse en esta introducción, como la abundancia de partículas que Esquilo no empleaba, algún que otro pormenor sintáctico y bastantes vocablos que, no figurando en el acervo esquíleo, aparecen por el contrario en los de los otros dos grandes trágicos; o bien palabras muy relacionadas con el mito prometeico, como *téchnē* y *póros,* que utiliza el autor de este drama en acepciones al parecer postesquíleas;

b) estilísticos, ante todo la simplicidad del *cursus,* rayano a veces en lo coloquial y prosaico y muy alejado de aquellas espléndidas ambigüedad y grandilocuencia, preñadas de metáforas y estilemas geniales, que el poeta de Eleusis nos ofrecía: no en vano ha sido siempre *Prometeo,* por su propia transparencia entre otras razones, obra predilecta de las escuelas;

c) pormenores etopéyicos como el carácter del propio héroe, para cuya soberbia rebeldía (desde luego psicoanalíticamente explicable si se ve en Zeus una transposición de la figura del pa-

dre) pueden haber servido de base los protagonistas de *Ayante, Antígona, Filoctetes;*

d) utilización de mecanismo teatral, con uso bastante fluido del tercer actor (pero ya en *Las Euménides* vimos algo similar) y, frente a esta soltura, el inconexo aislamiento en que quedan episodios después de todo marginales, lo cual ocurre especialmente con los de Océano e Io; es notable que, contra lo usual en Esquilo, personajes como el primero o Hermes aparezcan a veces sin anuncio previo del coro o de otro actor; en cuanto a maquinaria escenográfica, aunque se deseche la idea citada del maniquí hay que contar con los efectos especiales que describimos y que los teatros de la época de Esquilo no estaban preparados para ofrecer;

e) ya señalamos en nuestra estadística la gran proporción de trímetros: agreguemos aquí que éstos en ocasiones (298 ss., 647 ss.) se encabalgan de manera muy sofóclea; que en 980 hallamos una *antilabé* o reparto de un trímetro entre dos personajes, cosa insólita en Esquilo; que contamos con doce casos de anapestos iniciales sin que fuerce a ello un nombre propio, lo cual sólo ocurre nueve veces en el conjunto de las seis obras restantes; y que, en esticomitias como 966 ss., las tiradas de uno y dos versos se suceden con asimetría muy poco propia de Esquilo; en cuanto al prólogo dialógico, podría pensarse en influencia de Sófocles si no lo ostentaran también *Los Siete* y *Las Euménides;*

f) se dijo antes que es la única tragedia de Esquilo que termina con anapestos del protagonista y que el número de anapestos de *Prometeo* únicamente es superado entre las tragedias de Esquilo por el de los que ofrece *Agamenón;* añadiremos aquí que tampoco le aventajan, en todas las obras trágicas, más que *Medea* e *Hipólito,* y que tan sólo en *Las Euménides* y *Prometeo* recitan más anapestos los personajes que el corifeo, pero en esta última con una gran proporción de 124/15; hay también singularidades en los anapestos que resultan excesivamente técnicas para este lugar;

g) es igualmente el único drama esquíleo en cuyo párodo alternan versos corales y anapestos; pusimos de relieve la escasa proporción de los versos corales y de los recitados por el corifeo o coreutas; los cantos del coro son cortos y no guardan gran relación con la trama; del segundo estásimo (526 ss.) se diría que tiene cierto cuño euripídeo, pero además es el único en que Esquilo se sirve de dactiloepítritos puros; señalemos igualmente que ninguna otra de sus tragedias tiene un solo diálogo lírico ni un estásimo compuesto por una tríada;

h) se ha sacado gran partido a elementos real o supuestamente sofísticos que hablarían en pro de una época posterior: la atención suma a la construcción retórica de los discursos; un tufillo a veces de pedantería pedagógica; usos estilísticos un tanto amanerados como el poliptoto o la antítesis; fórmulas de escuela del tipo de la propia palabra «sofista», aplicada despectivamente al héroe en 62 y 944, o «anticuado» y «simple» en labios de Océano y el héroe (317, 383); y, en cuanto a ideología, el «pequé adrede» de 266, que antes citamos, opuesto frontalmente al socrático «nadie peca adrede» de PLATÓN (*Prot.* 345 *d*, *Gorg.* 509 *e*); el aprovechamiento ideológico del carácter de Zeus, poco concebible en el marco de la piadosa teología de Esquilo, pero cuyo enfoque cambiaba probablemente a lo largo de la trilogía; y la resis protagórica. Si a estos hechos se unen otros de carácter literario general (no ha sobrevivido ninguna didascalia; nadie menciona la obra, que debía haber llamado la atención, en el siglo v), el expediente en contra de la autenticidad se yergue impresionante; pero tampoco es despreciable otro cúmulo de argumentos más o menos positivos:

a) ningún antiguo duda de la paternidad;

b) tampoco los escolios dicen nada al respecto;

c) los gramáticos alejandrinos, a partir probablemente de Calímaco o Alejandro el Etolo, en que se basan ciertos escolios a Eurípides y Píndaro, CIC., *Tusc.* III 76, y el léxico de Focio, parecen considerar el *Prometeo* como obra de Esquilo;

d) si se admite (aunque los antiguos nunca hablaron de ello) la existencia de una trilogía, no cabe otro autor de entre los maestros sino Esquilo, pues ya se dijo cómo abandonó Sófocles los esquemas monotemáticos; es chocante, sin embargo, que los tres dramas representados en un día se llamen *Prometeo,* pues en general los apelativos de las distintas tragedias (*desmṓtēs* está en *Pr.* 119) proceden de los gramáticos posteriores como en los casos de los *Glaucos* y *Sísifos,* los *Ayantes, Filoctetes* y *Ulises* de Sófocles y los *Alcmeones, Hipólitos* y *Melanipas* de Eurípides (los dos *Tiros* y *Fineos* del segundo y los dos *Frixos* del tercero no recibieron, en cambio, nombres distintivos);

e) resultan aparentemente esquíleos la grandilocuencia saltuaria de la dicción; la tendencia general de la trilogía hacia la conciliación [115]; la amplitud de visión cósmica que hay quien atribuye a la estancia siciliana [116], como el citado eco pitagórico de la invención del número; el hecho de que, salvo Io, todos los personajes sean dioses, como señalaba uno de los testimonios arriba recogidos; la extensión de la obra (1093 versos) concorde con las demás de Esquilo; la relativa inmadurez con que dijimos que se procede en el uso del tercer actor; la larga permanencia en escena de Prometeo, paralela a la de Eteocles; el obstinado silencio del protagonista; los excursos geográficos; la intervención de carruajes; el uso de metáforas muy parecidas a las de las restantes tragedias preservadas; y otros mil pequeños datos.

[115] Pero caben combinaciones diferentes de la expuesta; por ejemplo, que el *Prometeo Pírforo* representara el robo de la férula, el drama que nos ocupa la sanción divina y el *Prometeo libertado* no sólo la hazaña de Heracles, sino también la concordia final y el establecimiento del rito ático.

[116] Lloyd-Jones incluso se inclina al primer viaje pensando que el *Prometeo encadenado* y el *libertado* pudieron haber constituido trilogía con *Las Etneas.*

En definitiva una insatisfactoria respuesta podría ser que el número escasísimo de tragedias esquíleas llegadas a nosotros no nos deja extraer conclusiones categóricas; pero añadamos a ella nuestra extrañeza ante la circunstancia rara —e injusta— de que se haya perdido en la oscuridad de los siglos el nombre de un gran poeta cuyo genio rivaliza con el de Esquilo en muchos aspectos.

Bibliografía

Las ediciones críticas que actualmente se utilizan (podemos ser relativamente esquemáticos porque contamos con el precioso repertorio de A. Wartelle que luego se citará; puede consultarse también lo relativo a Esquilo en España) son las de la colección de Oxford: la última, de D. Page (1972), no ha logrado eliminar la necesidad de seguir usando la de G. Murray (desde 1937).

Los fragmentos han sido recentísimamente recogidos en el volumen III (*Aeschylus,* Gotinga, 1985) de los *Tragicorum Graecorum Fragmenta* preparado por S. Radt (véase lo más adelante dicho sobre testimonios y didascalias). Hasta su aparición (pero también aun ahora) resultaban útiles los repertorios de H.-J. Mette en *Lustrum* (XIII [1968], 513-534, y XVIII [1975], 338-344) y los trabajos del mismo (*Supplementum Aeschyleum,* Berlín, 1939; *Nachtrag zum Supplementum Aeschyleum,* Berlín, 1949; *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos,* Berlín, 1959; *Der verlorene Aischylos,* Berlín, 1963) y de R. Cantarella (*I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco,* Nápoles, 1948), el apéndice de H. Lloyd-Jones que va a mencionarse, mi artículo de 1961 que aparecerá en la sección española y obras de M. Werre-de Haas *(Aeschylus' Dictyulci. An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama,* Leiden, 1961), D. L. Page *(Select Papyri. III. Literary Papyri. Poetry,* de la colección Loeb, Londres, 1962), B. Snell (suple-

mento en págs. 1023-1068 de A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* reimpr. de Hildesheim, 1964) e I. Gallo *(Ricerche su Eschilo satiresco,* Salerno, 1979).

Las principales ediciones comentadas modernas afectan a tragedias sueltas, no a la totalidad del autor. Así las de la *Orestea* (G. Thomson, I-II, bilingüe, con escolios y comentario en que está incluida la obra póstuma de W. G. Headlam, Cambridge, 1938; 2.ª ed., I-II, Amsterdam, 1966, sin traducción), *Agamenón* (Ed. Fraenkel, I-III, bilingüe, Oxford, 1950; J. D. Denniston-D. Page, Oxford, 1957; H. Lloyd-Jones, sin texto, Englewood Cliffs N. J., 1970; J. Bollack y P. Judet de la Combe *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations,* I-II, Lille, 1982), *Las Coéforas* (A. F. Garvie, Oxford, 1986), *Los Persas* (H. D. Broadhead, Cambridge, 1960; L. Roussel, París, 1960; J. de Romilly al frente de un grupo de estudiantes, París, 1974), *Prometeo* (H.-J. Mette, Heidelberg, 1953; D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary,* Toronto Ont., 1980; H. Griffith, Cambridge, 1983), *Los Siete* (L. Lupaş-Z. Petre, Bucarest, 1981) y *Las Suplicantes* (H. Friis Johansen-O. Smith, I, Cambridge, 1970; H. Friis Johansen-E. W. Whittle, I-III, Cambridge, 1980).

Las ediciones clásicas bilingües de Esquilo entero (véase también la de C. Riba en la sección española) son las de las colecciones Loeb (H. Weir Smyth, I-II, Londres, desde 1926; el vol. II en la reimpresión de 1957 lleva, en págs. 523-603, un apéndice de H. Lloyd-Jones sobre los nuevos fragmentos generalmente papirológicos), Budé (P. Mazon, I-II, París, desde 1920) y Tusculum (O. Werner, Munich, 1959); hay también una edición bilingüe de todo Esquilo preparada por M. Untersteiner con apéndice métrico, I-II, Milán, 1947, y otra que comprende la *Orestea* sola a cargo de D. del Corno-R. Cantarella, Milán, 1981.

Sobre el texto de Esquilo pueden verse principalmente A. Turyn (*The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus,* Nueva York, 1943, reimpr. Hildesheim, 1967), R. D. Dawe (*The Collation and Investigation of the Manuscripts of Aeschylus,* Cambridge, 1964; *Repertory of Conjectures on Aeschylus,*

Leiden, 1965), A. Wartelle (*Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité,* París, 1971).

El vocabulario esquíleo se halla en G. Italie (*Index Aeschyleus,* Leiden, 1955), H. Holmboe (*Concordance to the Tragedies of Aeschylus,* Cambridge, 1974) y H. G. Edinger (*Index analyticus graecitatis Aeschyleae,* Hildesheim, 1981). El léxico de los fragmentos no lo recoge Radt, por lo cual hay que seguir acudiendo a A. Nauck (*Tragicae dictionis index spectans ad tragicorum Graecorum fragmenta,* San Petersburgo, 1892, reimp. en Hildesheim, 1962).

Sobre el estilo y lengua son fundamentales W. B. Stanford (*Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality,* Dublin, 1942), F. R. Earp (*The Style of Aeschylus,* Cambridge, 1948), D. van Nes (*Die maritime Bildersprache des Aischylos,* Groninga, 1963), los libros de Lebeck y Sideras que van a recogerse, R. Schweizer-Keller (*Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache. Interpretationen zu seinen Namensdeutungen,* Aarau, 1972), D. Sansone (*Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity,* Wiesbaden, 1975), la obra que se citará de Cerri y la de E. Petrounias (*Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos,* Gotinga, 1976), así como el libro de Goldhill que se mencionará.

Los aspectos escenográficos de la tragedia esquílea los ha tratado O. Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy,* Oxford, 1977).

Los esquemas métricos de los coros se hallan en O. Schroeder (*Aeschyli cantica,* Leipzig, desde 1907) y el citado apéndice de Untersteiner.

Los escolios de W. Dindorf, publicados por primera vez en Oxford, 1851, se reimprimieron en Hildesheim, 1962. Hay que agregarles, con el extracto del trabajo de G. Morocho citado en la sección española, los de L. Massa Positano (*Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia,* Nápoles, 1948^1, 1963^2) y O. L. Smith (*Scholia Graeca in Aeschylum quae extant omnia. II 2. Scholia in Septem adversus Thebas continens,* Leipzig, 1982).

El material biográfico (testimonios, didascalias, etc.) puede encontrarse no sólo en el tomo III de *T. G. F.*, antes citado, sino, de una manera u otra, en los I (B. Snell, didascalias, catálogos de trágicos y de tragedias, testimonios y fragmentos de los trágicos menores, Gotinga, 1971), II (R. Kannicht-B. Snell, fragmentos *adespota,* 1981) y IV (S. Radt con una adición de B. Kannicht, Sófocles, 1977).

Sobre relaciones de Esquilo con otros autores arcaicos hay buenos estudios: por ejemplo, Homero (A. Sideras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache,* Gotinga, 1971), Hesíodo (Fr. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus,* Ithaca N. Y., 1949) y Píndaro (J. H. Finley Jr., *Pindar and Aeschylus,* Cambridge Mass., 1955; E. G. Schmidt como editor de trabajos de varios en *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung,* Berlín, 1981).

Acerca de la opinión de los coetáneos y la Antigüedad posterior en torno al poeta, véase la obra de A. de Propris (*Eschilo nella critica dei Greci. Studio filologico ed estetico,* Turín, 1941).

La bibliografía entera de Esquilo desde el Renacimiento hasta 1974 la ofrece espléndidamente A. Wartelle (*Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque,* París, 1978). Subsidiariamente pueden servir los informes sobre la tragedia del *Anzeiger für die Altertumswissenschaft,* desde 1948; M. Untersteiner (*Guida bibliografica ad Eschilo,* Arona, 1947); y, por ejemplo, los *Actes* del VII Congreso de la Asociación «Guillaume Budé», celebrado en Aix-en-Provence entre el 1 y el 6 de abril de 1963, París, 1964, que contienen mucho material sobre Esquilo. Tres colecciones de útiles artículos son las editadas por M. H. McCall (*Aeschylus. A Collection of Critical Essays,* Englewood Cliffs N. J., 1972), H. Hommel (*Wege zu Aischylos,* Darmstadt, 1974) y E. G. Schmidt (citado en relación con Píndaro). Últimamente ha aparecido S. Ireland (*Aeschylus, «New Surveys in the Classics» de «Greece and Rome»,* núm. 18, Oxford, 1986).

Es imposible detallar el cúmulo de artículos consagrados durante siglos a las diversas tragedias. En cuanto a libros, elegiremos algo sobre la *Orestea* (A. Lebeck, *The Oresteia: A Study*

in Language and Structure, Cambridge Mass., 1971; W. Whallon, *Problem and Spectacle: Studies in the Oresteia,* Heidelberg, 1980; S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia,* Cambridge, 1984; D. H. Roberts, *Apollo and his Oracle in the Oresteia,* Gotinga, 1984), *Agamenón* (A. Ardizzoni, *Studi eschilei. I. Agamennone,* Catania, 1946; P. M. Smith, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon,* Chico Cal., 1980), *Las Euménides* (Chr. Guelke, *Mythos und Zeitgeschichte bei Aischylos. Das Verhältnis von Mythos und Historie in Eumeniden und Hiketiden,* Meisenheim am Glan, 1969), *Los Persas* (R. di Virgilio, *Il vero volto dei Persiani di Eschilo,* Roma, 1973; K. Deichgraeber, *Die Persertetralogie des Aischylos,* Wiesbaden, 1974; G. Paduano, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica,* Roma, 1978; A. N. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus,* Leiden, 1982), *Prometeo* (G. Baglio, *Il Prometeo di Eschilo alla luce delle storie di Erodoto,* Roma, 1952; L. Golden, *In Praise of Prometheus. Humanism and Rationalism in Aeschylean Thought,* Chapel Hill N. C., 1966; R. Unterberger, *Der gefesselte Prometheus des Aischylos: eine Interpretation,* Stuttgart, 1968; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica,* Roma, 1975; M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound,* Cambridge, 1977; W. C. Scott, *Aeschylus' Prometheus Bound,* Bryn Mawr Pa., 1980), *Los Siete* (W. G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes,* New Haven Conn., 1978) y *Las Suplicantes* (R. D. Murray Jr., *The Motif of Io in Aeschylus' Suppliants,* Princeton N. J., 1958; A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy,* Cambridge, 1969; la obra citada de Chr. Guelke; Fr. Stoessl, *Die Hiketiden des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen,* Viena, 1979).

Y, desde luego, de los libros sobre Esquilo en general apenas podemos hacer más que una breve selección de lo publicado en los últimos cuarenta y cinco años en que sobresalen las obras de G. Murray (*Aeschylus, the Creator of Tragedy,* Oxford, desde 1940; la primera lengua a que se tradujo fue la española, *Es-*

quilo, el creador de la tragedia, Buenos Aires, desde 1943), R. CANTARELLA (*Eschilo. I. Tradizione e originalità,* Florencia, 1940), G. THOMSON (*Aeschylus and Athens. A Study of the Social Origins of Greek Tragedy,* Londres, 1941), K. REINHARDT (*Aischylos als Regisseur und Theologe,* Berna, 1949), O. HILTBRUNNER (*Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos,* Berna, 1950), E. T. OWEN (*The Harmony of Aeschylus,* Toronto Ont., 1952), J. DE ROMILLY (*La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle,* París, 1958; *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* París, 1961), U. FISCHER (*Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos. Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit,* Hildesheim, 1965), W. KIEFNER (*Der religiöse Allbegriff des Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von «pân, pánta, pántes» und dergleichen als Ausdrucksmittel religiöser Sprache,* Hildesheim, 1965), A. J. PODLECKI (*The Political Background of Aeschylean Tragedy,* Ann Arbor Mich., 1966), K. WILKENS (*Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos,* Munich, 1974), R. H. BECK (*Aeschylus, Playwright, Educator,* La Haya, 1975), M. GAGARIN (*Aeschylean Drama,* Berkeley Cal., 1976), V. DI BENEDETTO (*L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo,* Turín, 1978), B. OTIS (*Cosmos and Tragedy. An Essay of the Meaning of Aeschylus,* ed. por E. C. KOPFF, Chapel Hill N. C., 1981), T. G. ROSENMEYER (*The Art of Aeschylus,* Berkeley Cal., 1982), L. SPATZ (*Aeschylus,* Boston Mass., 1982), R. P. WINNINGTON-INGRAM (*Studies in Aeschylus,* Cambridge, 1983), G. A. SEECK (*Dramatische Struktur der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos,* Munich, 1984) y W. C. SCOTT (*Musical Design in Aeschylean Theater,* Londres, 1984).

Es usual, en los volúmenes de esta colección, un apartado sobre los autores en España y frecuentemente Portugal, Brasil y los países hispanoamericanos: sabido es que el nuestro, por su insuficiente densidad cultural, no suele ofrecer mucho, pero aun eso poco debería ser conocido. Utilizaré con cierta amplitud el artículo que publiqué en *Dioniso* y que cito: también debo excusarme porque en el capítulo de ecos y adaptaciones teatrales

—y ha tenido mucha suerte Esquilo frente al desastre escenográfico que los años de nuestra democracia están trayendo a los «pacifistas» Eurípides y Aristófanes y al tan «sexual» como genial cómico de Atenas— no siempre es fácil, si uno no es un partidario fanático de este tipo de espectáculos, lo cual no se da, desde luego, en el firmante, discernir entre traductores más o menos respetuosos para con Esquilo, los menos, y «adaptadores» a quienes el más elemental decoro debería haber inducido a suprimir el nombre del gran griego como acicate taquillero procediendo así con la sinceridad de que en tiempos usaron Séneca o Racine. Y pediremos perdón finalmente porque, no siendo bibliógrafos de profesión, habremos sin duda errado más de una vez en la maraña de ediciones y reimpresiones que por desgracia no siempre están en la Biblioteca Nacional.

Mi artículo de 1979 se entretiene en establecer una pequeña estadística que los años transcurridos habrán sin duda dejado levemente anticuada. En aquel momento manejábamos 209 fichas del material más estrictamente dramático-filológico divididas así: Esquilo, 32; Sófocles, 58; Eurípides, 41; Aristófanes, 18; Menandro, 6; Herodas, 1; Plauto, 24; Terencio, 12; Séneca, 17. Y de los «ecos» (representaciones o lecturas teatrales en escenarios españoles con textos expresamente escritos o adaptados para ellas o no; dramas independientes de tema clásico compuestos en español o traducidos; películas generalmente extranjeras, pero a veces españolas, y siempre proyectadas en nuestro país; novelas o poesías españolas inspiradas en el drama clásico) el reparto es el siguiente: 195, de los que corresponden a Esquilo, 34; Sófocles, 49; Eurípides, 65; Aristófanes, 16; Menandro, 5; Herodas, 1; Plauto, 17; Terencio, 3; Séneca, 5.

La única edición bilingüe completa peninsular de Esquilo es la grecocatalana de la colección «Bernat Metge», traducida en prosa por el poeta y filólogo Carles Riba con texto de la «Budé» a cargo de Paul Mazon (I-III, Barcelona, 1932-1934).

También bilingües son las de *Prometeo* de José Solà, S. I. (Barcelona, 1944, en verso) y la excelente y reciente de la *Orestea*

de José Alsina (Barcelona, Col. Erasmo, 1979, en prosa, con un texto sustancialmente modificado respecto a Murray).

A fines meramente didácticos respondió la publicación por Miguel Balagué, Sch. P. (Madrid, 1944), de un *Prometeo* con breves notas.

Resulta meritorio, entrando ya en el capítulo de traducciones sin texto, el Esquilo completo en prosa de D. Fernando Segundo Brieva y Salvatierra (1845-1906), catedrático sucesivamente de Granada y Madrid. Su versión empezó a aparecer en Madrid, 1880, dentro del estimable marco de la Biblioteca Clásica, que nutrió de Humanidades a diez lustros de lectores españoles. Estilísticamente tiene cierta calidad: científicamente se basa en la muy divulgada edición Tauchnitz. La codicia de las editoriales, propensas siempre a escatimar derechos de autor, ha menudeado sus reimpresiones a través de la guerra civil (por ejemplo, con un estudio previo de K. O. Mueller, México, 1918; con notas de Félix F. Corso y prólogo de Amaranto A. Abeledo, México, 1921, y Buenos Aires, 1943; *Prometeo* y *Orestea* en Santiago de Chile, 1940, con notas de G. San Martín; editorial E.D.A.F. con todo el teatro griego, Madrid desde 1962) retardando así la aparición de traducciones más puestas al día.

Completa es también la versión en prosa de Enrique Díez Canedo, preparada a partir de la excelente francesa de Charles Marie Leconte de Lisle (1818-1894) y que dio a luz en Valencia, 1915, la editorial adecuadamente llamada «Prometeo» y regida por el novelista libertario Vicente Blasco Ibáñez. También secundarias son las de Jorge Montsiá, con prólogo de Emiliano M. Aguilera (Barcelona, desde 1948), y J. Godó (Barcelona, 1968, en la editorial denominada no menos apropiadamente Zeus); primaria y pulcra, la de Julio Pallí (Barcelona, 1976, Bruguera; la *Orestea* había aparecido en Madrid, Aguilar, desde 1967). Y, como ella, son capaces de relevar a Brieva las de Francisco R. Adrados (Madrid, Hernando, 1966, rítmica; *Agamenón* se había publicado en Madrid, 1964, como suplemento núm. 3 de la segunda serie de traducciones de *Estudios Clásicos*) y José Alsina (Madrid, Cátedra, 1982).

Veamos ahora traducciones de obras sueltas de Esquilo y apuntemos ante todo que nada sabemos del P. Colomés, jesuita, que, según J. M.ª Díaz-Regañón (*Los trágicos griegos en España,* Valencia, 1956, 272), se distinguió traduciendo a nuestro autor.

El gran polígrafo D. Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) sintió la tentación de consagrarse a las Humanidades clásicas, influido en parte por D. Juan Valera, buen novelista y amante de nuestros estudios, el cual le indujo, prometiéndole falazmente que ambos iban a colaborar, a traducir en verso *Prometeo* y *Los Siete,* reproducidos varias veces desde 1878.

El activista anarquizante Ángel Samblancat, dentro de la idealización y politización de la figura de *Prometeo* de que hemos visto algún rasgo y veremos otros, tradujo dicho drama, probablemente a partir del francés, en Tortosa, 1918.

Un insigne bibliógrafo canario, D. Agustín Millares y Carlo, fallecido no hace mucho, tuvo en su juventud la debilidad de traducir del francés con fines puramente lucrativos (Madrid, 1919) unas páginas selectas de los tres grandes trágicos con introducción y notas de P. Girard.

Quisiéramos, en fin, pasar como sobre ascuas por varios empeños mercenarios y deleznables: *Las historias de Esquilo para los niños,* de María Luz Morales (Barcelona, desde 1925); la traducción anónima de la *Orestea* presentada con introducción propia por el notable gramático Rafael Seco (Madrid, C.I.A.P., 1928); y, después de la guerra y al calor del interés por los clásicos despertado por su reinserción en los planes de estudios, los resúmenes de *Agamenón* y *Las Coéforas* entregados por Avelino Codina y Joaquín Balanyá, respectivamente, a la Enciclopedia Pulga (nada más sabemos sino que la última parece ser de 1955); unas «condensaciones» de los trágicos preparadas por Rafael Ballester Escalas y Juan Castellanos (Barcelona, desde 1961); la versión representable de la *Orestea* debida al autor teatral y periodista Alfredo Marqueríe y publicada en un tomo (Madrid, 1966) que contiene otras traducciones griegas y latinas suyas (el autor dice haberse inspirado en Leconte, Brieva y Mazon); y unas versiones de *Prometeo* y obras de Eurípides que aparecie-

ron desde 1973 en Barcelona y desde 1974 en San Juan de Puerto Rico a cargo de A. Criado.

En catalán contamos con estimables traducciones en verso de *Los Persas* y *Prometeo* (Barcelona, 1898) preparadas por Artur Masriera i Colomer; de *Las Coéforas* de A. Bulbena Tosell (Barcelona, 1919) lo ignoramos todo.

Entrando ya en la esfera puramente científica señalemos media docena de libros españoles sobre Esquilo: la traducción de Walter Matz (*Prometeo encadenado. Ensayo sobre la estructura dramática y el ideario religioso de una tragedia griega,* Madrid, Cruz y Raya, 1935); la obra de Gabriel del Estal O. S. A. (*La Orestíada y su genio jurídico. Justicia de sangre y espíritu urbano. Aportación, desde la tragedia, a la historia de la Filosofía del Derecho, de la religión y la sociedad en el mundo antiguo,* El Escorial, 1962); y las de Carlos Miralles (*Tragedia y política en Esquilo,* Barcelona, 1968), Gaspar Morocho (*Scholia Aeschyli in Septem adversus Thebas,* extracto de una tesis, Salamanca, 1975), Carlos García Gual (*Prometeo, mito y tragedia,* Madrid, 1979) y Javier de Hoz (*On Aeschylean Composition,* I, Salamanca, 1979).

En cuanto a artículos, salvo casos aislados, no daremos más que citas abreviadas de lo poco que nuestro país ha producido en los últimos treinta años: trabajos, por orden cronológico, del que suscribe (sobre el papiro de Giges, *Est. Cl.* I [1950-1952], 119; sobre la *Orestíada* de Pemán y Sánchez Castañer, *ibid.* V [1959], 219-220 y 229-231; «Les papyrus d'Eschyle», en *Proc. IXth Int. Congr. Papyr.,* Oslo, 1961, 81-133; «Los dos primeros coros del *Agamenón* de Esquilo», en *Estudios sobre la tragedia griega,* cuaderno colectivo de la Fundación Pastor, núm. 13 [Madrid, 1966], 35-74, en cuyas págs. 9-33 trata Hugh Lloyd-Jones de Prátinas, Frínico y el citado papiro; «Observaciones sobre las traducciones españolas de Esquilo», en *Dioniso* L [1979], 21-43), los jesuitas Domingo Mayor (el tema de Prometeo en la Literatura y la relación del prototipo con Adán, *Humanidades* V [1953], 228-242) y R. Olaechea (*Las Ranas, ibid.,* 63-83), A. Gómez

GALÁN (la *Orestea,* hoy, en *Arbor* XLV [1960], 126-130), JUAN GIL (temas varios, *Emerita* XXXI [1963], 131-135), F. RODRÍGUEZ ADRADOS (un pasaje de *Agamenón,* en *Kadmos* III [1964-1965], 122-148; el símil del león, *Emerita* XXXIII [1965], 1-5; *Circe, ibid.,* 229-242; *Aeschylea, ibid.,* XXXIV [1966], 61-75; *Los Dictiulcos* y *La Paz,* en *Dioniso* XLV [1971-1974], 289-301 y en *Studi classici in onore di Quintino Cataudella,* I, Catania, 1972, págs. 173-185; *Agamenón,* en *Dioniso* XLVIII [1977], 91-121; los orígenes de la tragedia, *Emerita* LIII [1985], 1-14), A. PIQUÉ (la *Orestea* en la Literatura contemporánea norteamericana, *Convivium* XIX-XX [1965], 13-29), J. DE HOZ (*Las Ranas,* en *Emerita* XXXIV [1966], 295-304), J. RAMBLA (*Los Persas,* en *Convivium* XXI [1966], 253-258), J. ALSINA (visión trágica, *Bol. Inst. Est. Hel.* II [1968], 9-16), J. CASTELLANOS (La *Orestea, ibid.,* 47-49), J. CASORRÁN (La *Licurgea, ibid.,* 51-56), A. CARRAMIÑANA (Prometeo en Eugenio d'Ors, *ibid.,* III [1969], 39-42), A. TOVAR (Esquilo en la historia de la lengua griega, *Rev. Est. Cl.* XIV [1972], 91-109), J. C. BERMEJO BARRERA (*Las Euménides,* en *Mem. Hist. Ant.* I [1977], 65-68), E. CALDERÓN (*Los Persas,* en *An. Univ. Murc.* XL 1983, 99-109 y *Emerita* LI 1983, 131-132) y J. S. LASSO DE LA VEGA (*Las Coéforas,* en *Helmantica* XXXIV 1983, 351-352).

Salgamos ahora del sector científico y anotemos selectivamente algunas representaciones de obras extranjeras basadas en Esquilo que han pasado por nuestros escenarios: la ópera cómica *Serse* de JORGE FEDERICO HAENDEL, estrenada en 1738; la tragedia *Agamennone* de VITTORIO ALFIERI, compuesta en 1776; *Elektra,* de RICHARD STRAUSS, ofrecida al público en 1909 y, como en otros ecos de este tema que se verán, tan inspirada en los otros grandes trágicos como en Esquilo; *Les Choéphores* de DARIUS MILHAUD, representada en 1919 (no sabemos, en cambio, que se hayan contemplado en España *Les Euménides,* de 1949); *Les mouches,* de JEAN-PAUL SARTRE, uno de tantos tratamientos de la *Orestea,* estrenado en 1943 y traducido y puesto en escena por ALFONSO SASTRE en 1979; la película italiana *Vaghe stelle dell'Orsa,* dirigi-

da por LUCHINO VISCONTI en 1964 y que tiene más que ver con el tema de *Electra* que con el lema célebre de Leopardi (en Barcelona, 1968 se tradujo el guión, y en 1974 fue estrenada con el título *Sandra)*; y raros espectáculos como *Sybila* (1972, del grupo Ditirambo, inspirada en *Las Euménides*), *Orestíada* (1973, del «ballet» llamado «Chorica»), *Josef K. su Prometeo* (basado en Esquilo y Kafka, dirigido por GUIDO DE MONTICELLI; «Gruppo della Rocca»; 1984). Inútil decir que no podemos detenernos en la infinidad de representaciones adaptadas o no que han ofrecido la radio, la televisión, las Universidades, los Congresos clásicos, la S.E.E.C., los teatros romanos de Málaga, Mérida, Sagunto, Segóbriga, el templo madrileño de Debod, etc.

Pasemos acto seguido a la creación literaria, a veces más o menos arropada por la figura de Esquilo, y en este apartado parece conveniente agrupar los datos de modo temático.

Siempre gozó de gran fama la tragedia *Numancia,* de MIGUEL DE CERVANTES, escrita hacia 1585 y publicada en 1784, que canta el destino heroico de la antigua ciudad celtibérica avasallada por Roma. Directa o indirectamente (véase el trabajo de F. A. DE ARMAS, «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», en *Neophilologus* LVIII [1974], núm. 1, 34-40) su autor ha recibido inspiración de *Los Siete.* El drama recibió elogios de Schlegel, Schopenhauer y George Ticknor y sirvió, representado, de resorte patriótico en situaciones críticas: en el asedio de Zaragoza por las tropas napoleónicas entusiasmó a los sitiados, y en 1937, ante la tensión producida por el agobio de las fuerzas republicanas en España, se estrenó con éxito una refacción de SALVADOR DE MADARIAGA con música de HENRY BARRAUD y dirección de JEAN-LOUIS BARRAULT. Agregaremos a esto la tragedia *La destrucción de Tebas* (ANTONIO DE ZAMORA, 1722) y, en nuestros tiempos, la concesión de un premio en 1969 a la obra, que permanece inédita, *Los Siete contra Tebas,* del escritor cubano ANTÓN ARRUFAT.

JOSÉ M.ª PEMÁN, el eminente dramaturgo que había estrenado *Antígona* en 1945 y *Electra* (inspirada por Sófocles) en 1949,

prefirió en 1959 (la obra se ofreció al público en Madrid, 1960) recurrir a la colaboración del catedrático FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER para *La Orestíada, tragedia de Esquilo,* que ha sido representada muchas veces con agrado general.

En 1966 JORGE LLOPIS estrenó una patochada, *Los pelópidas,* que no vimos, pero probablemente no tenía la menor relación con la familia de Pélope.

Y tampoco nos fue dado presenciar, ni en Mérida ni en Madrid, a lo largo de julio de 1985, *La Orestíada,* la responsabilidad de cuyo texto se reparte entre cuatro colaboradores, Esquilo el hijo de Euforión, DOMINGO MIRAS, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS y MANUEL CANSECO, este último director de escena además.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito de *Agamenón,* escrito quizá en 1797, de EUGENIO DE TAPIA, hombre bien conocido en las Letras y a quien se atribuye la prioridad en el empleo político de la palabra «liberal». Su obra imita de cerca, al parecer, el *Agamemnon,* estrenado en dicho año, de LOUIS-JEAN NÉPOMUCÈNE LEMERCIER, que a su vez bebió ávidamente en la citada tragedia de Alfieri.

En 1820 el jesuita expulso PEDRO MONTENGÓN Y PARET, natural de Alicante, publicó en Nápoles un volumen con seis tragedias, entre ellas *Agamenón, Egisto y Clitemnestra* y *Antígona y Hemón.*

La novela dialogada *Casandra,* publicada por BENITO PÉREZ GALDÓS en 1906 y sobre la cual se estrenó en 1983 una adaptación teatral de FRANCISCO NIEVA, apenas ofrece contactos con el mito sino en la figura del personaje, con su nombre y dotes de profetisa y cuyos hijos se llaman Aquiles y Héctor.

Parece que FEDERICO GARCÍA LORCA en algún momento trabajaba en una *Ifigenia,* hoy perdida, pero que es probable que se inspirase en Eurípides.

El tratar de los ecos de *Las Coéforas* es vidrioso, porque nunca se está seguro de que la influencia no provenga de la *Electra* sofóclea. Citaremos no obstante *La venganza de Agamenón* de HERNÁN PÉREZ DE OLIVA (publicada en Burgos, 1586); *Agamenón vengado* de VICENTE GARCÍA DE LA HUERTA, copia de la an-

terior en versos hendecasílabos (1786); la mencionada obra de MONTENGÓN; un drama *Electra* (1901) de BENITO PÉREZ GALDÓS (hija y madre se llaman Eleuteria, pero reciben el sobrenombre de Electra porque al padre de la primera, militar muy valiente, pero desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron por mote Agamenón); *El pan de todos* de ALFONSO SASTRE, estrenada en 1957 y publicada en 1966; la hermosa e imaginativa novela *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), de ÁLVARO CUNQUEIRO; y un *Egisto* de DOMINGO MIRAS que se ofreció al público en 1974.

Con ello abordamos [117] el tema inmenso de Prometeo, infinitamente aprovechado para construir sobre él toda clase de plataformas ideológicas, y aún necesitaríamos otro libro como éste si quisiéramos registrar resonancias pasajeras como las de HONORÉ DE BALZAC (escritor verdaderamente titánico cuyo «entre *Faust* et *Prométhée,* j'aime mieux *Prométhée*» fue causa de que su conocida biografía, a cargo de André Maurois, se llamara [París, 1965] *Prométhée ou la vie de Balzac*) o MARCEL PROUST (que en las páginas I 720 de la edición de la «Pléiade» se compara, frente a las «jeunes filles en fleurs», con el héroe escuchando a las Océanides o, en págs. III 815 y 838, establece un desagradable parangón entre el Titán y el masoquista barón de Charlus). Son curiosas al respecto sendas ojeadas a los documentados libros de WARTELLE y GARCÍA GUAL que se han citado, de los que a su vez ha sido fuente al menos parcial el de R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la Littérature européenne,* I-II, Ginebra, 1964.

Allí aparecen muchísimas obras literarias inspiradas en el mito prometeico. Algunas de ellas merecen mención por la calidad de sus autores: *Prometheus* de JUAN WOLFGANG GOETHE (escrito en 1773, publicado póstumamente; traducido por LUIS ALBERTO DE CUENCA en *Museo* [Barcelona, 1978], 187-188, y en las páginas 211-212 del libro de GARCÍA GUAL; también compuso un drama *Pandora* en 1808); los poemas de AUGUSTO GUILLERMO VON SCHLEGEL, LORD BYRON y VINCENZO MONTI redactados, de modo

[117] En este sector, y en gracia a su importancia para las corrientes del mundo actual, hacemos una excepción para recoger también lo no español.

respectivo, en 1798, 1816 y 1832; varios cantos del grande y citado CARDUCCI fechados entre 1854 y 1891 (*Prometeo; I due Titani,* diálogo entre el nuestro y Atlante; *La guerra*); *Le Prométhée mal enchaîné* de ANDRÉ GIDE, relato datado en 1899 y traducido en Barcelona, 1974; y unas variantes fabuladas sobre el tema de FRANZ KAFKA que, traducidas por JORGE LUIS BORGES, recoge GARCÍA GUAL en la pág. 216.

Anotamos marginalmente que THÉOPHILE GAUTIER aprovechó su paso por España para escribir en 1843 un soneto *Sur le Prométhée du Musée de Madrid,* respecto al cual digamos que en el Prado se hallan el núm. 1464 del catálogo, *Prometeo,* de JAN COSSIERS, pintor flamenco que vivió entre 1600 y 1671, y el 2042, boceto de PEDRO PABLO RUBENS para el mismo.

Con frecuencia las utilizaciones de la leyenda de nuestro benefactor son absurdas y anacrónicas adaptaciones de tipo cristiano: J. A. DE THOU, *Parabata vinctus, sive triumphus Christi,* París, 1595; EDGAR QUINET, *Prométhée,* poema en tres cantos, 1838, comentado por GARCÍA GUAL en las págs. 202-203; CARL SPITTELER, *Prometheus und Epimetheus,* Iena, 1880, traducido en Méjico, 1959; OLEGARIO VÍCTOR DE ANDRADE, *Prometeo,* poema publicado póstumamente en Buenos Aires, 1887; el himno de más de cien versos que pone el P. JOSÉ SOLÀ a la cabeza de su bilingüe citada; la tragedia *Cristo en Roma* de ÁNGELOS SIKELIANÓS (Atenas, 1946); un oratorio dramático de F. WOHLFARTH llamado *Die Passion des Prometheus* y publicado en Berlín, 1955, sin contar con ecos esporádicos, por ejemplo, del mundo actual, como cuando el escultor JULIO ÁLVAREZ anota heterodoxamente (*Los Cuadernos de la Lechuza,* núm. 1, Madrid, 1986) que el Titán es «el gran símbolo, el bello símbolo que después copiaron los cristianos en su Jesucristo... un ser con un conocimiento superior que siente la necesidad de ayudar a los más débiles y por ello tiene que pagar su culpa». Ya Tertuliano llamó a Cristo *verus Prometheus;* han sido infinitos los intentos de acercar el mito a la historia de Adán con base en una posible fuente oriental común (recuérdese el artículo citado del P. MAYOR); en cambio la figura del paciente Job, como alguien ha anotado, nada tiene que ver con Prometeo; ya hablamos arriba de otro fallido intento, el de relacionar a Zeus con dos facetas de Dios en uno y otro Testamento; y lo que sí, por el contrario, vale la pena leer

son las páginas profundísimas que sobre la asimilación del tema prometeico por el Cristianismo y los gnósticos ha escrito el gran filósofo H. G. GADAMER, «Prometheus und die Tragödie der Kultur», *Anal. Filol. Cl.* IV (1947-1949), 329-344.

Elucubraciones más o menos filosóficas de diverso valor son las de LOUIS MÉNARD (poema *Prométhée délivré,* París, 1844, que no gustó a Baudelaire) y otro largo canto de S. LIPINER (*Der entfesselte Prometheus,* Leipzig, 1876) que, en cambio, estusiasmó a FRIEDRICH NIETZSCHE (el cual, a su vez, dejó el esbozo de un drama sobre Prometeo que traduce GARCÍA GUAL en sus págs. 213-215). Por el campo de lo pseudocientífico divagan la tragedia *Le Prométhée de l'avenir. La France, mère de l' unité du monde par la religion de la science et de l'esprit pur,* París, 1895, de J. STRADA, y la comedia *Prometeus,* de E. TALARICO, representada en Milán, 1961, cuyo protagonista es un médico que cura mediante la persuasión.

Pero donde se hace más abundante esta mies de ideas prometeicas es, como ya hemos apuntado alguna vez, en el campo que pudiéramos llamar revolucionario o progresista. Ya en esta órbita se movía un magnífico poeta, PERCY B. SHELLEY, con su *Prometheus Unbound,* de 1820, comentado por GARCÍA GUAL en la pág. 193 (ecos de Rousseau y una entusiástica presentación del héroe como mártir de un ateísmo ilustrado y optimista). Tenemos noticia de una tragedia heroica con coros y «ballets» titulada *Le mystère du progrès,* de AL. SAINT-YVES, París, 1878; la cantata *Prométhée. Le peuple délivré,* de E. DUNEAU, París, 1889, compuesta para conmemorar el centenario de la revolución; la comedia social *Prométhée enchaîné* de ST. BECQUERELLE, Amiens, 1905; y, en nuestras tierras, la tragedia catalana *El nou Prometeu encadenat,* de EUGENIO D'ORS, que, publicada en 1920 por *El Día Gráfico,* cotidiano barcelonés, pasó a ser un libro póstumo en Barcelona, 1966, y últimamente ha sido traducido al castellano y publicado en Madrid, 1981, con el título *El nuevo Prometeo encadenado* y certeros comentarios, por MARÍA EUGENIA RINCÓN. Es un drama digno de ser calificado como explosivo en que se mezclan rasgos autobiográficos, como el cese de d'Ors en la Mancomunitat, causa de su definitivo traslado a Madrid (y ello por culpa de políticos semejantes a Océano, que aquí no monta en un grifo, sino en un burro), y fogosas esperanzas del colofón

ante rayos que se ven caer en el Cáucaso, el Tíber y España, esto es, la U.R.S.S. recién fundada, la Italia prefascista y la Cataluña de las huelgas del segundo decenio de este siglo: el último verso, «és la lluita final», no puede ser más transparente.

A la preguerra corresponde también el drama *El castigo de Prometeo,* del checo KAREL ČAPEK, escrito en 1932 y centrado en la lucha de clases; y a la postguerra, el drama inédito *Prométhée 1948,* de ROGER GARAUDY, inspirado en la revolución de 1848, montado en París y en mayo de 1958 con ocasión de los acontecimientos de Francia y Argelia y traducido al ruso en 1959; asimismo *L' homme révolté,* de ALBERT CAMUS (1951), menos directamente relacionado con la figura de Prometeo. No en vano hace notar GARCÍA GUAL, en su pág. 15, que ya KARL MARX había calificado al Titán de primer santo del calendario del proletariado o algo por el estilo, y que tales ideas siguen corriendo por ahí lo muestra O. LONGO en 1962 con su concepción del drama esquíleo como una exaltación del campesinado frente al artesanado.

Anotemos como minucias interesantes de nuestros tiempos, por ejemplo, que el Presidente del Congreso español, GREGORIO PECES-BARBA, terminó su discurso inaugural de 1982 con una frase de su antecesor y correligionario JULIÁN BESTEIRO, según el cual «las naciones vivas... son... verdaderos Prometeos que rompen todas las cadenas» hasta encontrar su expansión; que en 1984 la «Danmark Radio-Television», bajo la dirección de SOREN CHRISTIENSEN, produjo *Prometeo decapitado,* donde un intelectual, que ha celebrado al héroe como patrono de la libertad de expresión, ve su obra mutilada por la censura política (la producción obtuvo el primer premio en el Festival de Montecarlo de dicho año y fue presentada por R.T.V.E. el 1 de febrero de 1986); que JOSÉ LUIS GALLEGO, recluido en la cárcel de Burgos durante el régimen anterior, editó, creemos que estando aún en ella, un libro de poemas *Prometeo XX,* reeditado en Madrid, 1983, como *Prometeo XX y Prometeo liberado;* y que existe en la España actual un «Premio Internacional Prometeo de Poesía Nueva» que se concedió por primera vez en diciembre de 1982.

La temperatura ideológica desciende mucho, en el mismo grado en que ascience la calidad literaria, para otro tipo de creaciones que merecen reseña. FRANCISCO DE HERRERA dedicó a Pro-

meteo el soneto XLVI, publicado póstumamente en 1619, que, en contexto amoroso, dice:

En otro nuevo Cáucaso enclavado
mi cuidado mortal y mi deseo
el corazón me comen renovado,

do no pudiera el sucesor de Alceo
librarme del tormento no cansado,
que excede al del antiguo Prometeo.

La edición de D. Francisco de Quevedo preparada por José Manuel Blecua en Barcelona, Planeta, 1963, comprende (páginas 1387-1388, núms. 890-891) dos sonetos que habían sido editados antes por Luis Astrana Marín según un códice del siglo xvii perteneciente a D. Luis Valdés y otro de su propiedad.

El primero de ellos anota en griego los versos 966-970 de la tragedia y los hace seguir de un soneto terminado en estrambote,

El sabio Prometeo
dijo con pecho fuerte y generoso
al injusto Mercurio cauteloso,

y que empieza (el poeta no se ha enterado bien de que el tormento del águila es prematuro) por

Aunque del alto monte en la aspereza
me ves a duros riscos amarrado,
desta águila cruel despedazado...

y sigue

por toda la privanza y la riqueza
a que el supremo Jove te ha ensalzado,
no te trocara...
mi desgraciada suerte...

El otro soneto, con los mismos versos traducidos esta vez al latín y un estrambote parecido,

El sabio Prometeo
así las amenazas rebatía
de Mercurio y de Jove, que lo envía,

resulta similar:

Triunfad, hijo de Maya cauteloso...

que yo, en aqueste estado lastimoso,
al intratable Cáucaso amarrado,
me precio que me habéis así tratado
por haber sido al mundo provechoso.

Que por todo tu oficio y tu privanza
no trocaré la suerte en que me veo...

Dejemos a mejores conocedores de la obra y vida de Quevedo posibles consideraciones sobre rasgos autobiográficos y personificaciones concretas en las figuras de Zeus y Hermes.

D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA escribe en 1662 el drama *La estatua de Prometeo,* inspirado en el *De genealogia deorum* de Boccaccio, al que LUIS ALBERTO DE CUENCA dedica unos iluminadores párrafos (págs. 198-199) del libro de GARCÍA GUAL. No lejos de 1691 hay que situar el auto sacramental *La estatua de Prometeo* de MANUEL ARRIAGA DE FEIJOO Y RIVADENEYRA, conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid e inspirado en Calderón.

Nuestro siglo presencia, como ya hemos visto en otros apartados, una reviviscencia en España del tema prometeico. MIGUEL DE UNAMUNO, en carta a Joan Maragall del 15 de febrero de 1907, le habla de una obra poética que tiene en prensa (aparecería pronto en *Poesías*) y que «es de las más mías»; se llama *El buitre de Prometeo;* el Titán simboliza al hombre; el buitre, al Pensamiento, que roe el espíritu haciendo sufrir al eternamente condenado a pensar.

A 1908 corresponde *Prometeo y Arlequín, Ester y otros poemas,* de ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, el primero de cuyos cantos es una extensa adaptación de nuestro mito.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA publica en 1916 las *Novelas poemáticas de la vida española,* que son *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los limones.* La primera de ellas es más bien una simbolización del Ulises moderno que pone a su hijo el nombre esperanzador del bienhechor de la Humanidad.

Los ensayos posteriores a nuestra guerra no son dignos de mucho espacio: *Prometeo y los «hippies»,* de ORLANDO HERNÁN-

DEZ MARTÍN, representado en 1970; la «función» anónima *Después de Prometeo,* del Colectivo del T.E.I., en 1972; y otro engendro sin autor responsable, *Prometeo, previsor, mal te sienta ese nombre,* que puso en escena el grupo «Tirant lo Blanc» de Alicante en 1980.

Asomémonos a nuestros hermanos portugueses y brasileños y mencionemos traducciones de *Los Persas* (L. GARRIDO, ignoramos el lugar y año), *Las Suplicantes* (ANA PAULA QUINTELA FERREIRA SOTTOMAYOR, Coimbra, 1968; los coros están rítmicamente vertidos), la *Orestea* (COELHO DE CARVALHO, Lisboa, 1911; JOAQUIN ALVES DE SOUSA, Braga, desde 1948), *Agamenón* (MÁRIO DE GAMA KURY, Rio de Janeiro, 1964), *Las Coéforas* (A. COBO VILELA, Lisboa, 1939) y *Prometeo* (anónima presentada en el Colegio de S. Lorenzo de Porto el 30 de agosto de 1761; el emperador D. PEDRO II, en versión literal, acompañada de una traducción poética del barón de PARANAPIACABA, Río de Janeiro, 1907; BASILIO TELLES, Porto, 1914, en verso; E. SCARLATTI, Lisboa, 1942).

Algunos artículos sobre Esquilo publicados en la vecina nación o en el Brasil son los de M. DE OLIVEIRA PULQUÉRIO (diálogo lírico, *Humanitas* XVII-XVIII [1965-1966], 1-138; sacrificio de Ifigenia, *ibid.,* XXI-XXII [1969-1970], 365-371); M.ª H. DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO (*Los Persas,* en *Euphrosyne* II [1968], 39-57; nombres propios, *ibid.,* VI [1972], 25-110), A. P. QUINTELA FERREIRA SOTTOMAYOR (*Los Persas,* en *Humanitas* XXV-XXVI [1973-1974], 43-49), R. DOS SANTOS (*id.,* en *Ens. Lit. Filol.* II [1980], 87-117).

No son muchos los ecos esquíleos en Portugal. En 1553 publicó HENRIQUE AYRES DE VICTORIA *La tragedia de la venganza que fue hecha sobre el rey Agamenón,* escrita en 1536 e inspirada en Pérez de Oliva; y JOÃO BAPTISTA ALMEIDA GARRETT escribió, hacia 1820 un *Xerxes* hoy perdido.

Los países hispanoamericanos cuentan con la traducción en prosa de todo Esquilo escrita por el sacerdote ÁNGEL M. GARIBAY (Méjico, 1968), que había hecho preceder a ella en la misma ciudad desde 1939 una *Orestea* en verso. Una selección de los trágicos y cómicos, llamada *Por los caminos del Ática,* apareció,

a cargo de José de la Cruz Herrera, en Buenos Aires, 1949, y Barcelona, desde 1951. La *Orestea, Los Siete* y *Prometeo* fueron vertidos en verso por Juan R. Salas Errazúriz en Santiago de Chile, 1904, y Buenos Aires, desde 1941; *Los Persas* y *Las Suplicantes,* en prosa por M.ª Celina Griffero (Buenos Aires, 1982 y 1977); un *Agamenón* rítmico preparó Leopoldo Longhi (Buenos Aires, 1934); un *Prometeo,* E. Ignacio Granero (Mendoza, 1963); y una selección del mismo, el exiliado español J. D. García Bacca (Méjico, 1946).

Son aportaciones también de aquellas naciones el libro de C. V. Verde Castro (*Dos notas a Esquilo,* La Plata, 1957) y los artículos de E. I. Granero (el destino en Esquilo, *Argos* I [1977], 30-49, y II [1978], 7-46).

PROMETEO ENCADENADO

NOTA TEXTUAL

	Lecturas de Page rechazadas	*Lecturas adoptadas*
331	†μετασχὼν καὶ†	†μετασχεῖν οὐ† (DENNISTON)
426	†ἀκαμαντοδέτοις†	†ἀδαμαντοδέτοις† (WEIR SMYTH)
801	φροίμιον	φρούριον (SMYTH)

PERSONAJES

FUERZA.
VIOLENCIA.
HEFESTO.
PROMETEO.
OCÉANO.
HERMES.
IO.
CORO DE OCEÁNIDES.

La escena representa un lugar montañoso y abrupto.

(Entran en escena Fuerza y Violencia conduciendo a Prometeo encadenado. Detrás viene Hefesto con utensilios de herrero.)

FUERZA. — Estamos llegando al suelo de una tierra lejana, en la frontera escita, lugar desierto no hollado nunca por seres humanos. Así que, Hefesto, ya debes ocuparte de las órdenes que te dio tu padre: sujetar fuertemente en estas altas y escarpadas rocas a este bandolero mediante los irrompibles grilletes de unas fuertes cadenas de acero. Porque tu flor, el fulgor del fuego [1] de donde nacen todas las artes, la robó y la entregó a los mortales. Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus y abandone su propensión a amar a los seres humanos.

HEFESTO. — Fuerza y Violencia, la orden que a ambos Zeus os diera llega a su fin y ya nada os detiene. Pero yo carezco de audacia para encadenar con violencia a una deidad que es mi pariente [2] a este precipicio tempestuoso. No obstante, es forzoso de todo punto que yo tenga arrojo para realizarlo, que es grave el andar remiso en cumplir las órdenes de mi padre.

¡Oh tú, muy inteligente hijo de Temis —autora de buenos consejos—, aunque ni tú ni yo lo queramos, voy a clavarte con cadenas de bronce imposibles de desatar a esta roca alejada de los seres humanos, donde ni voz ni figura

[1] Hefesto es el dios del fuego.

[2] Prometeo era tío segundo de Hefesto y primo de Zeus.

mortal podrás ver, sino que, abrasado por la brillante llama del sol, cambiarás la flor de tu piel! Placentero será para ti, cuando la noche cubra la luz con su manto de estrellas y que el sol evapore el rocío del amanecer. Pero siempre te consumirá el dolor del tormento de continuo presente, pues aún no ha nacido el que ha de librarte [3]. ¡Esto has sacado de tu inclinación a la humanidad! Sí. Eres un dios que, sin encogerte ante la cólera de los demás dioses, has dado a los seres humanos honores, traspasando los límites de la justicia. Por eso montarás guardia en esta roca desagradable, siempre de pie, sin dormir, sin doblar la rodilla. Muchos lamentos y muchos gemidos proferirás inútilmente, que es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder.

FUERZA. — ¡Vamos! ¿Por qué tardas y te apiadas en vano? ¿Por qué no aborreces al dios más odiado por todos los dioses, al que entregó a los mortales tu privilegio?

HEFESTO. — Tiene mucha fuerza el parentesco al que se une el trato amistoso.

FUERZA. — Estoy de acuerdo. ¿Pero de qué modo será posible desobedecer las órdenes de tu padre? ¿No temes más eso?

HEFESTO. — ¡Siempre has sido un ser despiadado y falto de escrúpulos!

FUERZA. — Porque no tiene ningún remedio llorar por éste. No te esfuerces tú en vano en lo que no produce ningún provecho.

HEFESTO. — ¡Ay, oficio mío!, ¡cuánto te odio! [4].

FUERZA. — ¿Por qué lo odias? Porque, en resumen, tu oficio no tiene la culpa de tu pena actual.

---

[3] Heracles.

[4] La condición de herrero de Hefesto ha determinado que sea el encargado de la cruel misión que ha de cumplir contra su voluntad.

HEFESTO. — Con todo, hubiera debido tocarle a otro cualquiera.

FUERZA. — Todo es molesto, salvo imperar sobre los dioses, porque no hay nadie realmente libre, excepto Zeus.

HEFESTO. — Lo sé. Nada tengo que objetar a eso.

FUERZA. — Date prisa, entonces, en encadenarlo, para que tu padre no vea que andas reacio.

HEFESTO. — Ya puede ver la cadena en mis manos.

(Dada la corpulencia de Prometeo, Hefesto tiene que trepar por las rocas para cumplir su cometido.)

FUERZA. — Cuando le hayas atado los brazos, dale al martillo con toda tu fuerza y déjalo clavado a las rocas.

(Hefesto hace lo que le dice Fuerza.)

HEFESTO. — Mi tarea, y no en balde, llega a su fin.

FUERZA. — Golpea con más fuerza. Apriétalo bien. No lo dejes flojo por ningún lado, pues es astuto para hallar salida incluso cuando es imposible.

HEFESTO. — Este codo ha quedado sujeto de modo que es imposible que se desate.

FUERZA. — Ahora, asegura este otro también, para que aprenda que a pesar de ser sabio es más torpe que Zeus.

HEFESTO. — Nadie podría hacerme con justicia reproches, excepto éste.

FUERZA. — Ahora, con fuerza, clávale el pecho de parte a parte con la fiera mandíbula de una cuña de acero.

HEFESTO. — ¡Ay, Prometeo, gimo por tus penas!

FUERZA. — ¿Andas vacilando y profieres gemidos por un enemigo de Zeus? ¡Ten cuidado, no sea que un día gimas por ti mismo!

HEFESTO. — Tienes a la vista un espectáculo penoso de ver.

FUERZA. — Lo que veo es que éste está teniendo su merecido. ¡Vamos! Colócale un cincho en torno a los flancos.

HEFESTO. — Forzoso es hacerlo. ¡No me instigues tanto!

FUERZA. — ¡Te instigaré y, además de eso, te azuzaré! ¡Baja ahora aquí! ¡Sujétale las piernas con fuerza con unas anillas!

HEFESTO. — Ya está hecho este trabajo sin demasiado esfuerzo.

FUERZA. — Golpea ahora con fuerza esos grilletes bien apretados, que es muy severo el juez de tus trabajos.

HEFESTO. — Conforme a tu figura, habla tu lengua.

FUERZA. — Tú ablándate; pero no me reproches ni la firmeza ni lo áspero de mi carácter.

HEFESTO. — Vámonos, que ya tiene entre redes sus miembros.

FUERZA. — *(A Prometeo.)* Obra aquí ahora con insolencia. Roba a los dioses sus privilegios y entrégaselos a seres efímeros. ¿Qué sufrimiento de éstos te pueden quitar los mortales? Prometeo te llaman los dioses, pero usan un un nombre que no te cuadra [5], ya que careces de previsión para ver de qué modo te librarás tú solo de este artificio.

(Se marchan Hefesto, Fuerza y Violencia.)

PROMETEO. — ¡Oh divino éter y vientos de rápidas alas, fuentes de los ríos, abundante sonrisa de las olas marinas! ¡Y tú, tierra, madre universal!

¡También invoco al disco del sol, que todo lo ve!

¡Ved qué sufrimientos padezco —¡yo, que soy un dios!— impuestos por las deidades!

¡Mirad con qué clase de ultrajes desgarradores he de luchar penosamente por un tiempo de infinitos años!

[5] Alude al concepto «previsor» contenido en la etimología de «Prometeo».

¡Tal es la infame condena que inventó contra mí el nuevo jefe de los felices! [6].

¡Ay, ay! ¡Me lamento por el presente y futuro dolor! ¿De qué modo algún día debe surgir el fin de estas penas?

¿Pero qué digo? Sé de antemano con exactitud todo el futuro, y ningún daño me llegará que no haya previsto. Debo soportar del modo más fácil que pueda el destino que tengo asignado, porque conozco que es invencible la fuerza del Hado. Pero no me es posible ni callar ni dejar de callar este infortunio, pues —¡desgraciado de mí!— por haber facilitado un privilegio a los mortales, estoy bajo el yugo de estas cadenas.

Sí. Dentro de una caña robé la recóndita fuente del fuego que se ha revelado como maestro de todas las artes y un gran recurso para los mortales. Y por esta falta sufro el castigo de estar aherrojado mediante cadenas a cielo abierto.

¡Ah, ah!

¿Qué rumor, qué perfume invisible ha llegado volando hasta mí? ¿Viene de un dios, de un mortal o de un ser mixto de ambos, que ha llegado hasta el peñascal del fin del mundo? ¿Viene a contemplar mis penas o qué es lo que quiere? ¡Vedme aquí encadenado: a un dios desdichado enemigo de Zeus! Me he concitado la aversión de todos los dioses que tienen acceso al palacio de Zeus por mi amor excesivo a los mortales.

¡Ay, ay! ¿Qué aleteo de aves estoy escuchando cerca de mí? Hay en el aire un suave silbo de batir de alas. ¡Horror me causa cuanto se me acerca!

(Llegan las Oceánides en un carro alado.)

---

[6] Esto es, «de los dioses».

CORO.

Estrofa 1.ª

Nada temas, porque es amiga esta bandada que, rivalizando en ligereza de vuelo, llegó a este peñasco, luego de persuadir a duras penas el corazón de nuestro padre. Nos han traído las auras veloces. El eco de golpes sobre el acero penetró en el fondo de mi caverna y disipó la gravedad de mi pudor, así que, descalza, me puse en camino en mi carro alado.

PROMETEO. — *¡Ay, ay, ay, ay!, nacidas de Tetis la muy fecunda* [7]*, hijas de Océano cuya insomne corriente gira incesante abrazando en círculo la tierra entera, ved, contemplad con qué cadenas sujeto a la cima rocosa de este precipicio, he de hacer una guardia que no excitaría la envidia de nadie.*

Antístrofa 1.ª

CORO. — *Viéndote estoy, Prometeo, y una niebla medrosa preñada de lágrimas ha nublado mis ojos al ver marchitarse tu cuerpo en la roca con ese ultraje de estar atado con nudos de acero. Sí; nuevos pilotos tienen el poder en el Olimpo; y con nuevas leyes, sin someterse a regla ninguna, Zeus domina y, a los colosos de antaño, ahora él los va destruyendo.*

PROMETEO. — *¡Ojalá que él me hubiera arrojado bajo la tierra, más hondo que el Hades que acoge a los muertos, al Tártaro sin salida, luego de haberme atado de modo feroz con lazos que no se pudieran soltar, para que ningún dios ni otro ser alguno hubiera gozado con este espectáculo. Ahora, en cambio, sufro —¡ay de mí, desgraciado!— ser un cuerpo a merced del viento, ¡una irrisión para mis enemigos!*

[7] Hija de Urano y Tierra, personifica la fecundidad femenina del mar.

Estrofa 2.ª

CORO. — *¿Qué dios tendrá un corazón tan insensible que disfrute con esto? ¿Quién no comparte la indignación por tus desgracias, aparte de Zeus? Su rencor incesante ha hecho inflexible su mente y somete a su arbitrio a la estirpe de Urano* [8]*, y no acabará hasta que sacie su corazón o hasta que alguien con mano astuta le arrebate su imperio inexpugnable.*

PROMETEO. — *Pues bien, todavía, aunque yo esté sufriendo infamante tortura preso en estos potentes lazos, va a necesitarme el rey de los dioses, para que yo le revele un nuevo proyecto en virtud del cual será despojado de cetro y honores. Mas ni siquiera con los ensalmos dulcemente armoniosos de Persuasión* [9] *me ablandará, ni por horror de sus duras conminaciones voy a denunciarlo antes de que él consienta en soltarme de estas feroces cadenas y en sufrir el castigo por este ultraje.*

Antístrofa 2.ª

CORO. — *Tú, siempre audaz, en nada cedes, incluso en medio de amargos dolores; antes, al contrario, usas un lenguaje demasiado libre. Penetrante miedo ha sobresaltado mi corazón. Temo por tu suerte y me pregunto de qué modo un día debes llegar a puerto seguro para ver el fin de estas penas, pues el hijo de Crono* [10] *tiene un carácter inaccesible y un corazón inexorable.*

PROMETEO. — *Sé que es duro y que dispone a su capricho de la justicia. No obstante, algún día mitigará sus de-*

---

[8] Prometeo es un Titán, como su padre, Jápeto. Es, por tanto, nieto de Urano.

[9] Personificada.

[10] Crono es el hijo menor de Urano y Tierra y padre de Zeus, a quien se refiere el Coro.

cisiones, cuando se sienta ultrajado de esa manera [11]. *Y cuando haya calmado su crudo rencor, llegará presuroso a la amistad y alianza conmigo, que también estaré pronto a ello.*

CORIFEO. — Revélanos todo y danos a conocer por qué delito te apresó Zeus y así te maltrata deshonrosa y amargamente. Cuéntanoslo, a menos que con tu relato recibas alguna molestia.

PROMETEO. — Incluso decirlo me es doloroso, pero callar es un dolor, una desgracia, de todas formas.

Tan pronto empezaron a airarse los dioses y a levantarse entre ellos discordia —porque los unos querían derrocar a Crono de su poder, con el fin de que Zeus reinara, mientras que otros, por el contrario, ponían su interés en que nunca Zeus tuviera imperio sobre los dioses—, en ese momento yo decidí convencer de lo mejor a los Titanes, a los hijos de Urano y de Tierra [12], pero no pude. Con su forma de pensar violenta despreciaron mis sutiles recursos, y creyeron que por la fuerza sin dificultad se harían los amos. Pero mi madre —Temis y Tierra, única forma con muchos nombres— [13], no una vez sola había predicho de qué manera se cumpliría el porvenir: que no debíamos vencer por la fuerza ni con violencia a quienes se nos enfrentaran, sino con engaño.

Cuando con mis palabras yo les expuse tal predicción, no se dignaron siquiera considerarlo. Me pareció entonces

[11] Cf. vv. 170-171.

[12] Océano, Ceo, Hiperión, Crío, Jápeto.

[13] Difiere el texto de HESÍODO, que hace a Prometeo hijo de Clímene, una Titánide (*Teog.* 507-510). ¿Pretende Esquilo insinuar una opinión personal, según la cual todos esos hombres y otros más se refieren a un solo principio femenino?

que, en esas circunstancias, era lo mejor tomar a mi madre como aliada y de grado ponerme de parte de Zeus, que lo deseaba; y, por mis consejos, el tenebroso, profundo abismo del Tártaro cubre al viejo Crono y a sus aliados [14]. Y después que el rey de los dioses obtuvo de mí tal beneficio, me ha recompensado con este castigo cruel. Sí, en cierto modo ése es un mal de la tiranía: no confiar en los propios amigos.

Lo que preguntáis, la causa por qué me atormenta, os la aclararé. Tan pronto como él se sentó en el trono que fue de su padre, inmediatamente distribuyó entre las distintas deidades diferentes fueros, y así organizó su imperio en categorías, pero no tuvo para nada en cuenta a los infelices mortales; antes, al contrario, quería aniquilar por completo a esa raza y crear otra nueva. Nadie se opuso a ese designio, excepto yo. Yo fui el atrevido que libré a los mortales de ser aniquilados y bajar al Hades. Por ello, estoy sometido a estos sufrimientos, dolorosos de padecer, compasibles cuando se ven. Yo, que tuve compasión de hombres, no fui hallado digno de alcanzarla yo mismo, sino que sin piedad de este modo soy corregido, un espectáculo que para Zeus es infamante.

Corifeo. — Prometeo, tendría de hierro el corazón y él mismo estaría hecho de piedra quien por tus penas no compartiera contigo su indignación. No hubiera querido yo verlas, pues cuando las vi el corazón se me partió.

Prometeo. — Sí. Inspiro piedad a mis amigos sólo de verme.

Corifeo. — ¿Fuiste acaso aún más lejos?

Prometeo. — Sí. Hice que los mortales dejaran de andar pensando en la muerte antes de tiempo.

[14] Cf. Hes., *Teog.* 729 ss; 814 ss.

Corifeo. — ¿Qué medicina hallaste para esa enfermedad?

Prometeo. — Puse en ellos ciegas esperanzas.

Corifeo. — ¡Gran beneficio regalaste con ello a los mortales!

Prometeo. — Y además de esto les concedí el fuego.

Corifeo. — ¿Y tienen ahora la roja llama del fuego los seres efímeros?

Prometeo. — Gracias a él aprenderán numerosas artes.

Corifeo. — Por esos delitos, Zeus...

Prometeo. — ...me martiriza y en modo alguno afloja mis males.

Corifeo. — ¿No se ha fijado con antelación el punto en que ha de acabar tu tormento?

Prometeo. — No hay ningún otro, sino cuando a Zeus le parezca bien.

Corifeo. — ¿Y cómo va a parecerle bien? ¿Qué esperanza hay de ello? ¿No ves que faltaste? Pero no es de placer para mí decir que faltaste, y para ti es doloroso. Dejemos eso. Busca alguna liberación de la prueba que sufres.

Prometeo. — Es cosa fácil para el que está libre de penas aconsejar y hacer reflexiones a los que sufren. Bien sabía yo todo eso. De grado, de grado falté. No voy a negarlo. Por ayudar a los mortales, encontré para mí sufrimientos. Sin embargo, no me imaginaba que habría de consumirme en este roquedal escarpado, en esta desierta cima rocosa.

No lloréis mis presentes dolores. Bajad al suelo y escuchad los infortunios que se aproximan reptando hacia mí, para que os enteréis de todo hasta el fin. Convenceos y hacedme caso: sufrid con quien sufre en este momento,

†pues esto es así†: el sufrimiento va errante y se aferra unas veces a uno y otras a otro [15].

CORO. — *Prometeo, nos has animado a lo que nosotros queríamos; así que ahora con pie ligero abandonamos este veloz carro y el santo éter, ruta de aves, para posarme en esta tierra que espanto produce, pues tengo deseo de oír tus penas punto por punto.*

(Mientras las Oceánides bajan del carro, llega Océano en un carro tirado por un grifo.)

OCÉANO. — *Llego junto a ti, Prometeo, tras haber alcanzado el final de un largo camino, conduciendo con mi pensamiento, sin necesidad siquiera de bridas, este ave de rápidas alas* [16].

Sufro contigo, sábelo bien, por tu infortunio, pues el parentesco —así lo creo— me fuerza a ello [17]. *Y, aparte la estirpe común, no existe nadie de cuyo lado yo me pusiera antes que de ti. Vas a saber que esto es verdad y que no existe en mí la intención de hablarte con vanas lisonjas. Vamos, indícame en qué te debo ayudar. Nunca dirás que tienes un amigo más constante que Océano.*

PROMETEO. — ¡Vamos! ¿Qué es esto? ¿También vienes tú a ser espectador de mis penas? ¿Cómo osaste dejar la corriente que lleva tu nombre y las grutas techadas de piedra, para venir a esta región madre del hierro? [18]. ¿Has venido a contemplar mi infortunio y a indignarte conmigo por mis males? ¡Ve el espectáculo!: ¡aquí está el amigo de

[15] Idea tópica. Cf., p. ej., EUR., *Troy.* 1206.

[16] Se trata de un animal alado, con cabeza de águila y cuerpo de león.

[17] V. n. 12.

[18] V. nn. 80 y 81 de *Los Siete contra Tebas.* Se refiere a Escitia.

Zeus, el que le ayudó a instaurar su reinado! ¡Mira en qué clase de sufrimientos me estoy consumiendo por su voluntad!

OCÉANO. — Ya lo estoy viendo, Prometeo y, aunque eres astuto, quiero aconsejarte lo mejor para ti. Toma conciencia de quién eres tú y ajusta tu forma de ser a nuevas maneras, pues, entre los dioses hay también un rey nuevo. Si sigues así, profiriendo ásperas y punzantes palabras, quizá, aunque tenga lejos su sede, más alto que tú, Zeus te oiga, con la consecuencia de que la tortura ahora presente de tus dolores podrá parecerte que es un juego de niños.

Vamos, infeliz, depón la cólera que ahora tienes y ponte a buscar la liberación de estos sufrimientos. Quizá te parezca que digo antiguallas. Sin embargo, Prometeo, penas de esa clase suelen ser el fruto de una lengua en exceso altanera. Nunca, hasta la fecha, has sido humilde, ni tampoco cedes ante la desgracia, sino que quieres agregar otros nuevos a los males presentes. Usa de mí como de un maestro y no des coces contra el aguijón. Mira que el monarca es severo y que ejerce el poder sin necesidad de rendirle cuentas a nadie.

Ahora me voy e intentaré liberarte, si puedo, de estos trabajos. Permanece tranquilo y procura hablar sin excesiva falta de mesura. ¿No sabes muy bien, a pesar de tu mucha sabiduría, que a una lengua imprudente se le aplica siempre el castigo?

PROMETEO. — Te envidio por estar tú exento de culpa. Ya que †no† osaste †participar† en todo conmigo, déjalo ahora y no te preocupes. De todas formas no vas a persuadirlo. No se deja convencer fácilmente. Mira bien que no sufras tú mismo algún daño por este viaje.

OCÉANO. — Eres mucho mejor para hacer entrar en razón a la gente que se acerca a ti que a ti mismo. Lo advierto en los hechos y no en las palabras. Ya que estoy en camino de hacerlo, no te opongas a ello. Presumo —sí—, presumo de que Zeus ha de concederme esta gracia de suerte que pueda librarte de estos trabajos.

PROMETEO. — Te alabo en eso y jamás dejaré de alabarte, porque no te falta buena voluntad. Pero no te esfuerces, porque vas a tomarte molestias en vano sin ninguna utilidad para mí, si a esforzarte por mí te dispones. Antes, al contrario, tranquilízate y manténte alejado de este asunto. Ya que yo estoy sumido en el infortunio, no por esto voy a querer para otros muchos que les alcancen sufrimientos como los míos. No, desde luego. Ya me atormentan bastante las desdichas de mi hermano Atlante [19] que, por las regiones occidentales, permanece en pie sosteniendo sobre sus hombros la columna existente entre el cielo y la tierra, trabajo no fácil de soportar.

También sentí compasión cuando vi subyugado por la violencia al fogoso Tifón, hijo de Tierra, destructor monstruoso de cien cabezas, habitante de grutas cilicias. Se había enfrentado †a todos† los dioses, silbando terror con sus horrendas quijadas. Brillaba en sus ojos el fulgor de una mirada aterradora, como si fuera a aniquilar con su violencia la realeza de Zeus. Pero le alcanzó el dardo de Zeus que siempre está alerta, el rayo que baja a la tierra exhalando fuego, y lo abatió terriblemente de sus jactancias de lengua altanera, pues, herido en las mismas entra-

[19] Hijo, como Prometeo, de Jápeto y Climene, fue condenado por Zeus, por su intervención en la lucha de los dioses contra los gigantes, a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo en el extremo occidental de la tierra.

ñas, fue aniquilada por el rayo su fuerza y él quedó reducido a cenizas. Y por ahora, como algo inútil que se ha tirado, yace cerca de un estrecho marino, aprisionado en el fondo del Etna, en tanto que Hefesto, instalado en sus más altas cumbres, se dedica a la forja del hierro. De allí algún día reventarán ríos de fuego que devorarán con quijadas feroces los llanos campos de Sicilia, productora de excelentes frutos. ¡Tal será la cólera que hará hervir Tifón con los rayos ardientes de una terrible tempestad que exhalará, a pesar de estar ya carbonizado por el rayo Zeus!

No eres tú inexperto ni necesitas que yo sea tu maestro. Ponte ya a salvo como sabes hacerlo, que yo agotaré mi presente infortunio hasta que la mente de Zeus abandone su ira.

OCÉANO. — ¿No sabes, Prometeo, que para un temple enfermo los únicos médicos son las palabras?

PROMETEO. — Eso es así, si en el momento oportuno alguien procura apaciguar su corazón, en lugar de intentar desinflarlo cuando está hinchado por la pasión.

OCÉANO. — ¿Ves acaso que exista algún daño en poner entusiasmo y arrojarse a ello? Explícamelo.

PROMETEO. — ¡Vano trabajo y frívola simplicidad!

OCÉANO. — Déjame que enferme de esa dolencia, que es muy ventajoso tener sensatez y parecer que no se tiene.

PROMETEO. — Va a parecer que esa falta es cosa mía.

OCÉANO. — Tus palabras me envían por las claras a mi casa de nuevo.

PROMETEO. — Sí. No vaya a ser que esos lamentos tuyos por mí te hagan caer en enemistad.

OCÉANO. — ¿Con quien hace poco que ocupa el trono todopoderoso?

PROMETEO. — Guárdate, no sea que un día el corazón de ése se irrite contigo.

OCÉANO. — Prometeo, tu desgracia me da una lección.

PROMETEO. — ¡Márchate! ¡Vete! ¡Pon a salvo tu actual forma de pensar!

OCÉANO. — Me has dado esos gritos cuando ya estoy marchándome, pues mi ave cuadrúpeda roza ya con sus alas el liso camino del aire y pronto en su establo doblará con gusto las patas para descansar.

(Océano sale de escena.)

CORO.

Estrofa 1.ª

Lloro por ti, Prometeo, por tu funesto infortunio, y el llanto que cae de mis ojos es un río de lágrimas que con su húmeda fuente empapa mis tiernas mejillas. En estos sucesos lamentables, gobernando con sus propias leyes, muestra Zeus su poder arrogante a los dioses de antaño.

Antístrofa 1.ª

Resuena ya la tierra entera llena de gemidos y ⟨...⟩ *gimen por el magnífico honor tuyo y el de tus parientes que tanto prestigio gozó antiguamente. Y cuantos mortales habitan el suelo vecino de la sacra Asia sufren con los lastimeros sufrimientos tuyos.*

Estrofa 2.ª

Y las vírgenes que habitan la tierra de Cólquide[20], *intrépidas en el combate*[21], *y las hordas de Escitia que*

---

[20] En la costa oriental del Mar Negro.

[21] Las Amazonas.

ocupan la más remota región de la tierra en torno del lago Meótide.

Antístrofa 2.ª

Y la flor belicosa de Arabia, y los que habitan cerca del Cáucaso una ciudad sobre altura escarpada, devastador ejército que ruge atacando con agudas lanzas.

Estrofa 3.ª [22].

[†*Sólo vi antes a otro dios vencido con la opresión de lazos de acero, cuando vi en tormento al titán Atlante, que continuamente llora el eminente poder, pleno de fuerza, que le impuso aguantar sobre sus hombros la esfera celeste.*†]

Antístrofa 3.ª

Gime al romper la ola marina, gime el fondo del mar, muge debajo el hondón del reino de Hades, y las fuentes fluviales de puras corrientes gimen un dolor que inspira piedad.

(Silencio prolongado.)

PROMETEO. — No penséis que callo por orgullo o por arrogancia. Mi corazón se desgarra en la angustia al verme ultrajado con ignominia. Sin embargo, ¿quién sino yo definió enteramente las prerrogativas a esos dioses nuevos? Pero lo callo, pues también vosotras sois sabedoras de lo que yo podría deciros.

Pero oídme las penas que había entre los hombres y cómo a ellos, que anteriormente no estaban provistos de entendimiento, los transformé en seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos.

---

[22] Esta estrofa se considera una interpolación.

Hablaré, aunque no tenga reproche alguno que hacer a los hombres. Sólo pretendo explicar la benevolencia que había en lo que les di.

En un principio, aunque tenían visión, nada veían, y, a pesar de que oían, no oían nada, sino que, igual que fantasmas de un sueño, durante su vida dilatada, todo lo iban amasando al azar.

No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol.

No tenían ninguna señal para saber que era el invierno, ni de la florida primavera, ni para poner en seguro los frutos del fértil estío. Todo lo hacían sin conocimiento, hasta que yo les enseñé los ortos y ocasos de las estrellas, cosa difícil de conocer. También el número, destacada invención, descubrí para ellos, y la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas [23]. Uncí el primero en el yugo a las bestias que se someten a la collera y a las personas, con el fin de que substituyeran a los mortales en los trabajos más fatigosos y enganché al carro el caballo obediente a la brida, lujoso ornato de la opulencia. Y los carros de los navegantes que, dotados con alas de lino, surcan errantes el mar, ningún otro que yo los inventó.

Y después de haber inventado tales artificios —¡desdichado de mí!— para los mortales, personalmente no tengo invención con la que me libre del presente tormento.

CORIFEO. — Has sufrido un daño humillante que te ha llevado a perder el control de tu mente y a extraviarte.

---

[23] Con metonimia: «las artes». Efectivamente, en el mito, las Musas son hijas de Memoria y Zeus.

Como un mal médico que cae enfermo, te descorazonas, y así no puedes averiguar con qué remedio podrías curarte.

Prometeo. — Más te extrañarás si oyes lo que falta: qué artes y recursos imaginé. Lo principal: si uno caía enfermo, no tenía ninguna defensa, alguna cosa que pudiera comer, untarse o beber, sino que por falta de medicina, se iban extenuando, hasta que yo les mostré las mixturas de los remedios curativos con los que ahuyentan toda dolencia. Clasifiqué las muchas formas de adivinación y fui el primero en discernir la parte de cada sueño que ha de ocurrir en la realidad.

Les di a conocer los sonidos que encierran presagios de difícil interpretación y los pronósticos contenidos en los encuentros por los caminos.

Definí con exactitud el vuelo de las aves rapaces: cuáles son favorables por naturaleza y cuáles siniestros; qué clase de vida tiene cada una, cuáles son sus odios, sus amores y compañías, la tersura de sus entrañas y qué color debe tener la bilis para que sea grata a los dioses, y la varia belleza del lóbulo hepático.

Encaminé a los mortales a un arte en el que es difícil formular presagios, cuando puse al fuego los miembros cubiertos de grasa y el largo lomo. Hice que vieran con claridad las señales que encierran las llamas, que antes estaban sin luz para ellos. Tal fue mi obra.

Bajo la tierra hay metales útiles que estaban ocultos para los hombres: el cobre, el hierro, la plata y el oro. ¿Quién podría decir que los descubrió antes que yo? Nadie —bien lo sé—, a menos que quiera decir falsedades. En resumen, apréndelo todo en breves palabras: los mortales han recibido todas la artes de Prometeo.

Corifeo. — No ayudes a los mortales más allá de la justa medida y no te despreocupes de ti cuando estás sumi-

do en el infortunio. Porque abrigo la buena esperanza de que tú, una vez libre de estas cadenas, vas a tener un poder que en nada va a ser menor que el de Zeus.

PROMETEO. — La Moira, que todo lo lleva a su fin, no ha decretado todavía que eso se cumpla de esa manera, sino que tras desgarrarme en mil dolores y calamidades, escape entonces de estas cadenas. El arte es, con mucho, más débil que Necesidad[24].

CORIFEO. — ¿Y quién dirige el rumbo de Necesidad?

PROMETEO. — Las Moiras triformes[25] y las Erinis, que nada olvidan.

CORIFEO. — ¿Entonces, es Zeus más débil que ellas?

PROMETEO. — Así es, desde luego. Él no podría esquivar su destimo.

CORIFEO. — ¿Pues qué destino es el de Zeus sino el tener siempre el poder?

PROMETEO. — No lo puedes saber todavía. No insistas en ello.

CORIFEO. — ¿Es, quizás, un secreto augusto lo que estás ocultando?

PROMETEO. — Hablad de otro asunto. De ninguna manera es ocasión de anunciar ése, sino que al máximo hay que ocultarlo, pues, si lo guardo, escaparé de estas infames cadenas y calamidades.

CORO.

Estrofa 1.ª

¡Nunca Zeus que todo lo rige ponga su fuerza como adversaria de mi voluntad, ni yo me duerma en acercarme

[24] Personificación de la fuerza ineluctable de los decretos dictados por el Destino.

[25] De la tres Moiras, Átropo hilaba el hilo de la duración de la vida de cada hombre; Cloto lo iba enrollando, y Láquesis lo cortaba, cuando la vida debía acabar.

a los dioses con santos festines en los que se ofrecen sacrificios de bueyes junto a la corriente inagotable de mi padre Océano, ni llegue a pecar de palabra, sino que este deseo permanezca en mí siempre y nunca se borre!

Antístrofa 1.ª

Pues es dulce cosa vivir larga vida abrigando animosa esperanza, fortaleciendo nuestro corazón de radiante alegría. Pero yo me estremezco de verte desgarrado por mil sufrimientos ⟨...⟩, porque, sin temblar ante Zeus, por †propia† voluntad, Prometeo, colmas a los mortales de excesivos honores.

Estrofa 2.ª

¡Vamos, di, amigo!, ¿de qué modo puede ser agradecido el favor que has hecho?[26]*. Dímelo: ¿dónde podría haber para ti algún socorro? ¿Es posible una ayuda de seres efímeros? ¡No te fijaste en la endeblez carente de fuerza, semejante a un sueño, a que está encadenada la ciega raza de los humanos! †¡Nunca† la voluntad de los mortales violará el plan armonioso de Zeus!*

Antístrofa 2.ª

Lo he aprendido al contemplar, Prometeo, tu suerte funesta.

---

[26] Traducir *phére pôs cháris ha cháris...;* por «¿Es favor tu favor?» o expresiones parecidas, como leemos habitualmente, es no ser fiel al pensamiento de Esquilo. Pensamos que *cháris* contiene la idea de «gratitud», mientras que *ha cháris* se refiere al favor hecho por Prometeo a los hombres. El Coro, dentro de una moral que no concibe la acción bienhechora gratuita, pregunta a Prometeo, con intención de destacar lo ilógico de su conducta —en realidad, para magnificar su altruismo—, de qué manera (¿qué hacen los traductores con *pôs*?) puede ser correspondido por los hombres. Cf. vv. 83-84.

Un cántico muy diferente ha venido volando hasta mí: aquel himeneo[27] *que estuve cantando cerca del baño y de tu lecho por tu matrimonio, cuando, como esposa, condujiste al lecho nupcial a Hesíone, hija del mismo padre que yo, tras convencerla con tus regalos de pretendiente.*

(Entra Io con cuernos de vaca.)

Io. — *¿Qué tierra es ésta? ¿Qué raza hay quí? ¿Quién diré que es éste que estoy viendo expuesto al rigor de las tempestades en frenos de rocas? ¿En castigo de qué falta pereces?*

Indícame en qué lugar de la tierra me he extraviado yo —¡desgraciada!—.

(Io hace movimientos de desasosiego.)

¡Ay, pena, pena! De nuevo —¡infeliz!— me pica un tábano, espectro de Argo, hijo de la Tierra.

¡Ah, Tierra, aléjalo! Siento miedo de ver al boyero de innúmeros ojos. Con mirada pérfida camina, y ni muerto lo oculta la tierra, sino que, saliendo de entre los muertos, me persigue —¡infeliz!— y me hace caminar errante y hambrienta por la arena de la orilla del mar.

Estrofa 1.ª

Al compás de la flauta sonora ajustada con cera suena un canto que incita al sueño[28]. *¿Adónde me lleva este errabundo correr por tierras lejanas?*

¿En qué, hijo de Crono, en qué me hallaste culpable para uncirme al yugo de estos dolores —¡ay, ay!— y ator-

[27] Canto de bodas.

[28] Io recuerda la muerte de Argo: Hermes lo mató mientras dormía, luego de adormecerlo tocando la flauta.

mentas así a esta infeliz enajenada por el terror con que me incita el tábano?

Abrása⟨me⟩ en el fuego, sepúltame en la tierra o entrégame de pasto a los monstruos del mar. No rechaces, Señor, mis plegarias. Ya me ha fatigado en exceso este andar errante corriendo errabunda por múltiples tierras. Y, sin embargo, no puedo llegar a saber cómo evitar estos dolores. ¿Oyes la voz de la doncella portadora de cuernos de vaca?

PROMETEO. — ¿Cómo no voy a oír a la joven hostigada del tábano, a la hija de Ínaco, a la que inflama de amor el alma de Zeus y que ahora, odiada por Hera, se fatiga a la fuerza en carreras sin fin?

Antístrofa 1.ª

IO. — *¿De dónde sabes tú el nombre de mi padre que acabas de decir? Dile a esta triste quién eres tú, oh infortunado, que has saludado con tanto acierto a esta desdichada y has aludido a esta dolencia enviada por una deidad que me consume punzándome con el aguijón que me obliga a vagar corriendo sin rumbo?*

¡Ay, ay de mí! He venido impulsada por la tortura del hambre a que me someten mis continuos brincos. Víctima soy del rencoroso designio de Hera. ¿Quiénes hay entre los desdichados —¡ay de mí!— que sufran lo mismo que yo? ¡Vamos, indícame con claridad lo que me espera aún padecer! ¿Qué remedio hay, qué medicina de mi enfermedad? Dímelo, si lo sabes. Grita y explícaselo a esta triste y errante doncella.

PROMETEO. — Te diré claramente todo lo que tú deseas saber, sin andar entretejiendo enigmas, sino con palabras sencillas, como es justo que hablen los amigos. Es-

tás viendo a Prometeo, el que dio a los mortales el fuego.

Io. — ¡Oh tú, el que te mostraste a los mortales como universal benefactor, infeliz Prometeo, ¿en castigo de qué sufres esto?

Prometeo. — Hace un momento he renunciado a llorar mis trabajos.

Io. — ¿No podrías hacerme un favor?

Prometeo. — Di lo que quieras. Puedes enterarte de todo por mí.

Io. — Dime quién te ató a ese precipicio.

Prometeo. — La decisión de Zeus y la mano de Hefesto.

Io. — ¿Por qué clase de faltas estás cumpliendo pena?

Prometeo. — Sólo con eso que te he explicado, ya he dicho bastante.

Io. — Además de eso, muéstrame la terminación de mi andar errante. ¿Cuál será ese momento para esta infeliz?

Prometeo. — No saberlo es mejor para ti que saberlo.

Io. — Insisto. No me ocultes lo que debo sufrir.

Prometeo. — ¡Pero si yo no intento negarte ese favor!

Io. — ¿Por qué, entonces, demoras anunciármelo todo?

Prometeo. — No existe inconveniente alguno, sólo que temo conturbar tu ánimo.

Io. — No te preocupes tú por más tiempo de mí en lo que es mi gusto.

Prometeo. — Puesto que así lo deseas, yo debo hablar. Escúchame.

Corifeo. — Todavía no. Concédeme también a mí una parte en ese placer. Procuremos saber antes que nada la dolencia de ésta y que ella misma cuente su funesto infortunio. El resto de sus penas, enséñalas tú.

Prometeo. — Asunto tuyo es, Io, el conceder tal favor a éstas. Por muchas razones y, en primer lugar, por ser

hermanas de quien es tu padre [29]. Porque vale la pena de gastar el tiempo en llorar y quejarse del propio infortunio, cuando uno espera que hará llorar con él a quienes lo escuchan.

Io. — Sé que no debo dejar de obedeceros. Con claro relato vais a saber cuanto deseáis. Sin embargo, siento vergüenza hasta de contar de dónde —¡infeliz!— me sobrevino repentinamente la tormenta enviada por una deidad y la pérdida de mi forma humana. Sí; de continuo frecuentaban mi alcoba de virgen visiones nocturnas que me seducían con dulces palabras: «¡Oh muy dichosa doncella, ¿por qué sigues virgen tan largo tiempo, cuando te es posible lograr la óptima boda? Sí; Zeus ha sido encendido por el dardo de tu deseo y quiere gozar contigo de Cipris. No desdeñes tú, niña, el lecho de Zeus, sino sal al prado de alta hierba de Lerna [30], a las manadas y establos de vacas propiedad de tu padre, para que la mirada de Zeus halle satisfacción de su deseo.» Por tales sueños era acuciada —¡infeliz de mí!— todas las noches, hasta que me atreví a revelar a mi padre los ensueños que por la noche me frecuentaban. Él envió entonces mensajeros frecuentes a consultar los oráculos de Dodona y Delfos, para informarse de qué había que hacer o decir para obrar de modo grato a los dioses, pero regresaban anunciando ambiguos, confusos oráculos que habían sido dichos en forma de difícil interpretación. Por fin llegó a Ínaco un oráculo claro que abiertamente le hacía saber y le exigía que me echase fuera de mi casa y mi patria, para que en libertad [31] vaga-

[29] Ínaco era hijo de Océano y Tetis.

[30] Río de Argos.

[31] Como las vacas consagradas a los dioses, que pacían en libertad dentro del recinto sagrado.

ra yo hasta el último confín de la tierra, si él no quería que el ardiente rayo de Zeus viniera a aniquilar a toda su raza. Obediente a tales vaticinios de Loxias, mal de su grado y contra mi propio deseo, me expulsó de mi casa y me la cerró. El freno de Zeus le obligaba a hacer esto a la fuerza. Inmediatamente cambiaron mi forma y mi mente, y con estos cuernos que veis, picada por un tábano de agudo aguijón, me dirigí con frenéticos saltos a la fresca corriente de Cernea [32] y a la fuente de Lerna. Un boyero nacido de la tierra, Argo, cuyo talante carece de moderación, me acompañaba vigilando mis pasos con sus múltiples ojos. De improviso, †repentina† muerte le privó de vivir, pero yo sigo errante, de tierra en tierra, herida del tábano, impulsada por látigo divino. Ya oyes lo ocurrido. Si tú puedes decir lo que resta de mis trabajos, indícamelo. No me confortes con palabras falsas por haber sentido compasión de mí, pues aseguro que amañar las palabras es el vicio más vergonzoso.

Coro. — *¡Deja, deja, aparta! ¡Ay! ¡Nunca, nunca hubiera dicho que un tan extraño relato llegase a mi oído, †ni que dejaran helada mi alma con su aguijón de doble filo sufrimientos, torpezas y horrores† tan insoportables y penosos de ver! ¡Ay, ay! ¡Qué triste destino! ¡Qué triste destino! ¡Me estremezco de ver la situación de Io!*

Prometeo. — Temprano —¡sí!— te pones a gemir y te llenas de miedo. Aguarda a conocer también lo que le queda que sufrir.

Corifeo. — Habla, enséñamelo. A los que están enfermos les resulta grato conocer previamente con claridad el dolor que aún les aguarda.

[32] Fuente próxima a la de Lerne, en Argos.

PROMETEO. — Tu anterior petición la obtuvisteis de mí sin dificultad, pues antes sentíais deseos de informaros mediante su propio relato de su infortunio. Ahora escuchad lo que falta, la clase de sufrimientos que ha de soportar esta joven de parte de Hera.

Y tú, hija de Ínaco, guarda mis palabras en tu corazón, para que te enteres del fin de tu viaje.

En primer lugar, vuélvete desde aquí hacia la salida del sol y recorre campos que no están arados. Llegarás a los nómadas escitas, que habitan bajo techos trenzados, subidos en carros de buenas ruedas, armados con arcos de largo alcance. No te acerques a ellos, sino atraviesa el país pegando tus pasos a las rocas costeras donde rompe el mar con estruendo.

A mano izquierda viven los cálibes, artífices del hierro, de los que tú debes guardarte, pues están salvajes y no son accesibles a los extranjeros.

Luego llegarás al río Hibristes —no es falso su nombre— [33]. No intentes atravesarlo, pues no es fácil de atravesar, antes de llegar al mismo Cáucaso, la más alta montaña, donde desahoga su furor el río desde la misma falda del monte. Preciso es que pases sobre las cimas, vecinas ya de las estrellas, y bajes al camino que se dirige al mediodía, donde llegarás al ejército de las Amazonas que odio alimentan contra los varones y un día poblarán Temiscira, en las proximidades del Termodonte [34], donde está Salmideso [35], la áspera quijada de la boca del Ponto, huésped hostil para los marineros, madrastra de las naves. Ellas te enseñarán el camino, y muy de su grado.

[33] Es decir, con frecuencia se sale del cauce.

[34] Río de Capadocia.

[35] En Tracia, lo que no deja de hacer fantástica la descripción geográfica de Esquilo.

Llegarás después al istmo cimérico [36], a las mismas angostas puertas del lago [37] y, luego que lo hayas dejado atrás con decisión, debes atravesar el estrecho del lago Meótide [38]. De tu paso por él siempre se hará entre los hombres mención destacada: se llamará Bósforo. Cuando hayas dejado el suelo de Europa, llegarás al continente de Asia.

¿No os parece que el tirano de las deidades es por igual en todo violento? Sí. Ese dios, por el capricho de unirse con esta mortal, le ha impuesto este caminar de continuo errante.

Amargo es, muchacha, el pretendiente de boda que te ha tocado, pues el relato que ahora has oído, no pienses que está en su preludio siquiera.

Io. — ¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Ay de mí!

Prometeo. — De nuevo has gritado y estás mugiendo profundamente [39]. ¿Qué, entonces, harás cuando te enteres de las desgracias que aún te quedan?

Corifeo. — ¿Le vas acaso a decir algo que le falta a sus sufrimientos?

Prometeo. — Un piélago tempestuoso de funestas calamidades.

Io. — ¿Qué ventaja, entonces, tengo en vivir? ¿Por qué no me he arrojado al momento desde esta roca escarpada, para que al haberme estrellado en el suelo me hubiera librado de todas mis penas? ¡Sí! ¡Mejor es morir de una vez que sufrir con deshonra a lo largo de todos los días!

[36] Crimea.

[37] Mar de Azof.

[38] El estrecho de Kertsch, llamado Bósforo en la antigüedad.

[39] Hay que pensar que quien encarnara el personaje de Io imitaría, de algún modo, los movimientos y mugidos de una vaca.

Prometeo. — Difícilmente, entonces, soportarías mis dolores, cuando es precisamente no morir mi destino. Eso sería una liberación de mis sufrimientos. Pero por ahora no existe término fijado a mis males, hasta que caiga Zeus de su tiranía.

Io. — ¿Es, entonces, posible que Zeus caiga de su poder?

Prometeo. — Gozarías —creo— de ver tal suceso.

Io. — ¿Cómo no, si sufro miserias por culpa de Zeus?

Prometeo. — En ese caso puedes alegrarte, convencida de que eso es así.

Io. — ¿Quién lo despojará de su cetro tiránico?

Prometeo. — Él mismo, por la vanidad de sus decisiones.

Io. — ¿De qué manera? Indícamelo, si no hay daño en ello.

Prometeo. — Celebrará una boda tal, que algún día la deplorará.

Io. — ¿Con una diosa o con una mortal? Cuéntamelo, si puede decirse.

Prometeo. — ¿Por qué me preguntas con quién? No puede decirse en voz alta.

Io. — ¿Tal vez su esposa lo va a echar del trono?

Prometeo. — Sí. Va a parir un hijo más fuerte que el padre.

Io. — ¿Y no puede apartar de sí ese infortunio?

Prometeo. — No por cierto. Solamente yo lo puedo librar, una vez libre de estas cadenas.

Io. — ¿Y quién va a soltarte, si Zeus se opone?

Prometeo. — Preciso es que sea uno de tus descendientes.

Io. — ¿Cómo has dicho? ¿Qué un hijo mío te va a liberar de tus sufrimientos?

PROMETEO. — El tercero en generación después de otras diez generaciones.

IO. — No es todavía el oráculo ése de fácil interpretación.

PROMETEO. — No andes buscando conocer a fondo tus propios pesares.

IO. — No me prives de una ventaja que previamente me habías ofrecido.

PROMETEO. — De entre dos relatos te concederé el don de uno de ellos.

IO. — ¿De qué dos relatos? Explícamelo y concédeme a mí su elección.

PROMETEO. — Te lo concedo. Elige, pues, entre que te diga con claridad lo que resta de tus sufrimientos o el que ha de soltarme.

CORIFEO. — Decídete a hacer uno de esos favores a ésta y el otro a mí. No nos juzgues indignas de tu información. Dile a ésta lo que aún le queda de su andar errante, y dime a mí quién te soltará, pues eso deseo.

PROMETEO. — Puesto que tanto lo deseáis, no voy a oponerme a deciros todo cuanto me preguntáis.

A ti primero, Io, voy a decirte tu vagar agitado en extremo. Grábalo en las tablillas de tu memoria que hay en tu mente.

Cuando hayas atravesado la corriente que hace de límite de ambos continentes, dirígete hacia la llameante salida del sol. Atraviesa el estruendo del mar hasta que hayas llegado a la llanura de las Gorgonas, en Cístene, donde habitan las Fórcides [40], tres viejas doncellas con figura de

[40] Hijas de Forcis —deidad marina de la primera generación de dioses, hijo de Tierra y Ponto— y de Ceto, su hermana. Tenían un solo diente y un solo ojo, como dice el texto. La astucia de Perseo, al apode-

cisne que tienen un ojo y un diente para las tres. Ni el sol con sus rayos las mira jamás, ni de noche la luna. Cerca de ellas hay tres hermanas aladas, con cabellera de serpientes. Son las Gorgonas, odiadas por los mortales, pues no hay mortal que, si las mira, conserve el aliento. Tal es la advertencia que te hago.

Escucha otro terrible espectáculo: guárdate de los grifos, perros de Zeus no ladradores y de afilado hocico, y del ejército de los arimaspos [41], que tienen un solo ojo y van a caballo, que habitan junto al curso del río Plutón de aurífera corriente. No te acerques a ellos.

Llegarás a una tierra lejana, a una raza negra que habita junto a las fuentes del sol, donde se encuentra el río Etíope [42]. Sigue pegada a su ribera hasta que llegues a donde empieza la catarata, allí donde el Nilo, desde los montes de Biblo impulsa su saludable, sacra corriente. Él te guiará hasta la tierra triangular llamada Nilotis [43], donde está decretada por el destino para ti, Io, y para tus hijos, la fundación de una nueva colonia [44].

Si algo de esto es para ti oscuro o difícil de hallar su camino, vuelve a preguntar y entérate con claridad. Tengo más tiempo del que quisiera.

Corifeo. — Si puedes aún decirle algo de lo que le falta de su funesto vagar o lo has omitido, dilo. Pero, si lo has dicho todo, haznos ahora el favor que pedimos. Lo recuerdas sin duda.

---

rarse del ojo de que disponían, le facilitó el camino para cortar la cabeza a Medusa.

[41] En la Sarmacia europea. (Cf. Heród., IV 13 ss.)

[42] El Nilo superior.

[43] El delta del río.

[44] Alusión a Náucratis, fundada por griegos en el siglo vii a. C.

Prometeo. — Ésta ya oído el final de su viaje. Y para que sepa que no me escucha en vano, le diré las muchas penas que ha padecido antes de que aquí hubiera llegado. Así le daré una garantía de mis palabras.

Omitiré la mayor parte de cuanto yo pudiera decirle e iré derecho al término de su andar errante. Sí. Cuando llegaste a la llanura de Molosia y cerca de Dodona, situada en lo alto de un monte [45], donde existe un oráculo y una sede de Zeus, en la Tesprótide [46], y un prodigio increíble: unas encinas parlantes, que claramente y sin ninguna clase de enigmas te saludaron como a la que va a ser la ilustre esposa de Zeus.

¿Te halaga algo eso?

Desde allí, acosada del tábano, recorriste el camino que hay junto a la costa hasta el inmenso golfo de Rea. Desde allí estás sacudida por la tormenta de una carrera en sentido contrario. El fondo de ese mar —sábelo bien— en tiempos futuros se llamará Jonio [47], recuerdo de tu viaje para los mortales.

Signos son éstos de que mi mente ve más allá de lo manifiesto.

El resto a vosotros y a ésta, a la vez, os lo voy a decir, siguiendo el hilo de mi primer relato. Hay una ciudad —Canobo—, la última de ese país, junto a la misma boca y alfaques del Nilo. Allí exactamente te dejará Zeus encinta, rozándote con su mano sin inspirarte temor alguno, con sólo tocarte. De aquí recibirá el nombre la descendencia de Zeus que parirás: el negro Épafo, que cosechará cuantos frutos produce la tierra que riega el Nilo de ancha

[45] El Tomaro.

[46] Al SO. del Epiro.

[47] Derivado de Io.

corriente. La quinta generación a partir de él, constituida por cincuenta doncellas, regresará a Argos mal de su grado, huyendo de la boda consanguínea con sus primos hermanos. Ellos, con la mente ofuscada por el deseo, lo mismo que halcones que ya no están lejos de unas palomas, llegarán con el fin de dar caza a unas bodas cuya caza está prohibida; pero la deidad rehusará concederles sus cuerpos, y el país de Pelasgo los recibirá †vencidos† por un Ares que mata por medio de mujeres con una audacia que monta la guardia durante la noche. Sí. Cada esposa a cada marido privará de la vida, tiñendo la daga de doble filo en el degüello. ¡Tales bodas conceda Cipris a mis enemigos! Pero a una de las niñas la ablandará el deseo y evitará que dé muerte a su esposo [48]. Flaqueará su voluntad y, ante la opción de estas dos denominaciones, preferirá ser llamada cobarde en vez de asesina. Ésta, al engendrar, dará origen a un linaje regio que reinará en Argos. Se necesita un largo discurso para exponer esto con exactitud.

Lo cierto es que de ella procederá un audaz descendiente, célebre por su arco, que va a liberarme de estos sufrimientos. Tal es el oráculo que mi madre me reveló, la que en edad muy antigua nació, la titánide Temis. Pero cómo y dónde ocurrirá, eso necesita de largo discurso para decirlo y nada vas tú a ganar en saberlo.

Io. — *¡Dolor! ¡Ay, dolor! De nuevo me abrasa por dentro una convulsión y delirios enloquecedores, y me punza la flecha del tábano no forjada a fuego. El corazón golpea de miedo en mi pecho. La vista me da vueltas y más vueltas. Bajo el influjo de una furiosa ráfaga de rabia, me salgo del camino.*

---

[48] Hipermestra, casada con Linceo.

Ya no tengo dominio de mi lengua, y mis vagas palabras van chocando al azar contra las olas de la odiosa ceguera de mi mente.

(Io sale de escena precipitadamente.)

CORO.

Estrofa.

Sabio —sí—, sabio era quien el primero sopesó en su mente y expresó con la lengua que emparentar con arreglo a su clase social es mucho mejor y, cuando uno trabaja con las manos, no apasionarse por boda con quien vive en molicie debido a su riqueza o está lleno de orgullo por su estirpe.

Antístrofa.

¡Jamás, jamás, oh Moiras ⟨...⟩ el lecho de Zeus me veáis compartir, ni me acerque a un esposo de los que del cielo proceden! Porque me espanto de la doncellez rebelde al amor, cuando veo a Io consumida en esas dolorosas carreras errantes que le impone Hera.

Epodo.

A mí, cuando mi boda sea con un igual, de por sí no me inspira miedo; pero temo que con amor me miren los inevitables ojos de deidades más poderosas. Es ésa una guerra a la que no puede responderse con guerra, un camino de muchas salidas en el que tú no tienes ninguna y no sé qué sería de mí, pues no veo cómo podría esquivar la astucia de Zeus.

PROMETEO. — La verdad es que Zeus, aunque ahora sea arrogante de espíritu, en el futuro va a ser humilde, según la boda que se dispone a celebrar, que lo arrojará de su

tiranía y de su trono en el olvido. En ese momento se cumplirá plenamente la maldición que imprecó antaño su padre Crono, al ser derrocado de su antiguo trono. No existe dios que pueda mostrarle con claridad escapatoria de tales penas, excepto yo. Yo sí que lo sé y de qué manera. Así, que siga sentado haciendo alarde de sus ruidos aéreos [49] y, confiado, siga blandiendo en sus manos el dardo que exhala fuego, pues nada de eso le bastará para impedirle caer con un fracaso ignominioso e insorportable. Tal es el rival que él mismo ahora se está preparando, prodigio invencible en extremo que hallará una llama más poderosa que el rayo y un fuerte estruendo que supere al trueno, la que destrozará la †dolencia† marina que hace a la tierra temblar, el tridente, esa lanza de Posidón. Y cuando tropiece con esa desgracia, aprenderá cuánto va de mandar a servir.

Corifeo. — Ese fracaso que estás prediciendo en contra de Zeus es, precisamente, lo que tú deseas.

Prometeo. — Estoy diciendo lo que va a cumplirse, además de que yo lo quiero.

Corifeo. — ¿Hay que esperar que alguien venga a ser el amo de Zeus?

Prometeo. — Sí. Tendrá trabajos más penosos que éstos para su cuello.

Corifeo. — ¿Cómo no sientes miedo de proferir tales palabras?

Prometeo. — ¿Qué podría temer, si mi destino es no morir?

Corifeo. — Pero él podría procurarte un trabajo más doloroso aún que éste.

Prometeo. — ¡Que lo haga! ¡Todo lo espero!

[49] El trueno.

CORIFEO. — Pero son sabios quienes respetan a Adrastea [50].

PROMETEO. — Honra tú, ruega, halaga al que tiene el poder en cada momento, que a mí Zeus me importa menos que nada. Que actúe, que ejerza el poder a su gusto este corto tiempo, que no por mucho va a estar a la cabeza de los dioses.

Pero aquí veo al que es mensajero de Zeus, al servidor del nuevo tirano. Sin duda ha venido a dar alguna noticia.

(Entra Hermes.)

HERMES. — A ti, al sabio, al que en dureza supera al más duro, al que faltó contra los dioses al entregar sus honores a los efímeros, al ladrón del fuego me estoy dirigiendo.

Ha mandado el padre que digas cuál es esa boda de que te jactas por la que él va a ser derrocado de su poder. Y en esto, nada de enigmas, sino cosa por cosa explícalo. Y no me obligues a un nuevo viaje. Ya estás viendo que Zeus no se ablanda con gente como tú.

PROMETEO. — Solemne en verdad y lleno de arrogancia es tu discurso, como corresponde a quien es servidor de los dioses.

Jóvenes sois que acabáis de estrenar el poder y os creéis que habitáis en alcázares que os hacen inmunes a todo dolor. ¿No he visto yo a dos tiranos caer de ellos? Y a un tercero veré, el que ahora es el amo, de la manera más ignominiosa y muy pronto. ¿Te parece que yo tengo miedo y que estoy temblando de los nuevos dioses? ¡Lejos de mí eso, sí, completamente! Así que date prisa en volver por

[50] Deidad en que se personifica la necesidad ineluctable.

el camino que has traído, pues no voy a enterarte de nada de cuanto me preguntas.

HERMES. — Ten en cuenta que ya, antes de ahora, con desplantes así, te amarraste tú mismo a estos sufrimientos.

PROMETEO. — Sábelo bien: no cambiaría yo mi desgracia por tu servilismo.

HERMES. — Tengo la impresión de que es preferible servir a esta roca que ser el fiel mensajero del padre Zeus.

PROMETEO. — †¡Así hay que ultrajar a quienes te ultrajan!†

HERMES. — Parece que presumes de tu situación.

PROMETEO. — ¿Que presumo? ¡Ojalá viera yo presumir de este modo a mis enemigos! ¡Y entre ellos a ti, te aseguro!

HERMES. — ¿También a mí me atribuyes parte de culpa en tu desgracia?

PROMETEO. — En una palabra: odio a cuantos dioses me maltratan injustamente después de haber recibido de mí beneficios.

HERMES. — Al oírte advierto que tú eres víctima de no leve locura.

PROMETEO. — Deseo estar loco, si locura es aborrecer a mis enemigos.

HERMES. — Serías inaguantable, si el éxito te acompañara.

PROMETEO. — ¡Ay de mí!

HERMES. — Esa expresión no la sabe Zeus.

PROMETEO. — Todo lo enseña el transcurso del tiempo.

HERMES. — Y, sin embargo, tú todavía no has aprendido a ser prudente.

PROMETEO. — Es verdad: no hubiera debido hablarte por ser tú un criado.

HERMES. — Tengo la impresión de que nada vas a decir de lo que mi padre desea.

PROMETEO. — ¡Claro! ¡Como estoy en deuda con él, debería pagarle con mi gratitud!

HERMES. — Te has mofado sin duda de mí, como de un chiquillo.

PROMETEO. — ¿Pues no eres un niño e, incluso, aún más inocente que un niño, si estas esperando enterarte de algo por mí?

No existe tortura ni recurso alguno con el que Zeus pueda obligarme a descubrir eso antes que me quiten estas oprobiosas cadenas. Ante esto, ¡que precipite sobre mí la llama que reduce a cenizas, que todo el universo confunda y trastorne entre una tempestad de blancas alas de nieve y truenos subterráneos! Porque nada de eso me va a doblegar hasta el punto que llegue a decirle por quién debe ser derrocado de su tiranía.

HERMES. — Mira, entonces, si eso te sirve de algo.

PROMETEO. — Tiempo ha que lo he visto y lo he decidido.

HERMES. — Ten valor, pobre loco, ten valor una vez de pensar con cordura ante tus actuales dolores.

PROMETEO. — Me molestas en vano. Es igual que si pretendieras aquietar las olas. Jamás se te ocurra que yo, por temor a un decreto de Zeus, voy a afeminar mi temperamento y a suplicar al que tanto odio, volviendo hacia arriba mis manos como una mujer, que me libere de estas cadenas. Estoy muy lejos de ello.

HERMES. — Me parece que por mucho que hable voy a hablar sin ningún resultado, pues con mis súplicas nada te moderas ni tampoco te ablandas. Muerdes el bocado lo mismo que un potro bajo el yugo por primera vez. Te resistes y luchas contra las riendas, pero pones toda

tu fuerza en un ardid débil, pues la terquedad del que no piensa acertadamente, por sí misma carece de fuerza. Si no haces caso de mis palabras, mira qué tempestad y triple oleada de males inevitables se te viene encima. En primer lugar, va a hacer pedazos mi padre este escarpado precipicio sirviéndose del trueno y la llama del rayo, y tu cuerpo quedará enterrado: un abrazo de piedra te acogerá. Cuando hayas cumplido un largo trecho de tiempo, tú volverás de nuevo a la luz. Entonces, el perro alado de Zeus, águila sanguinaria, con voracidad hará de tu cuerpo un enorme jirón; y día tras día vendrá —comensal no invitado— a devorar tu negro hígado. No esperes el fin de este suplicio hasta que aparezca una deidad que sea tu sucesor en estos trabajos y esté dispuesto a descender al lóbrego Hades y a los sombríos abismos del Tártaro. Reflexiona, pues, que no es una fanfarronada que no responda a la realidad. Antes, al contrario, lo que yo te he dicho ha sido dicho con una muy perfecta exactitud, que la boca de Zeus no sabe mentir, sino que se cumple siempre su palabra. Tú míralo bien y reflexiona. No pienses que la obstinación es alguna vez mejor que el sabio consejo.

CORIFEO. — No nos parece que diga Hermes algo inoportuno, ya que te ordena que abandones tu testarudez y procures hallar una sabia cordura. Hazle caso, que es vergonzoso para un sabio errar.

PROMETEO. — *Me ha gritado éste noticias que ya sabía yo. No es un deshonor que un enemigo sea maltratado por sus enemigos. Por tanto, ¡que contra mí se precipite el tirabuzón* [51] *de doble filo del fuego! ¡Que con el trueno*

[51] Metafórico: «la llama».

se conmueva el éter y con la furia de feroces vientos haga el huracán temblar a la tierra con sus propias raíces desde sus cimientos! ¡Que las olas del mar con áspero estruendo borren los celestes caminos de las estrellas! ¡Que arroje a lo alto mi cuerpo y en los inflexibles torbellinos de la ineluctable necesidad lo precipite en el Tártaro tenebroso! Haga cuanto haga, no va a matarme.

HERMES. — *Verdad es que decisiones y palabras tales sólo es posible oírlas de locos, pues ¿qué le falta a la súplica de éste para ser la de un loco? En qué se modera su furia? Así que vosotras, las que con él compartís el dolor por sus sufrimientos, marchaos de este lugar con prontitud a algún otro sitio, no vaya a ser que turbe vuestra mente el inexorable mugido del trueno.*

CORO. — *Dime otra cosa y aconséjame lo que también pueda convencerme. Sí. Esa frase que has destacado en tu perorata es intolerable. ¿Cómo se te ocurre incitarme a realizar una vileza? Con él quiero sufrir lo que haga falta, pues he aprendido a odiar a los traidores y no hay peste que aborrezca más que ésa.*

HERMES. — *En ese caso, recordad lo que yo os anuncio, y cuando seáis alcanzadas por el infortunio, nada le reprochéis a vuestra mala suerte, ni digáis jamás que os arrojó Zeus de improviso en un sufrimiento —no, por cierto—, sino vosotras a vosotras mismas, pues sabedoras de ello y no de repente ni por sorpresa, vais a ser apresadas por vuestra falta de reflexión en las inextricables redes de Ate.*

(Sale de escena Hermes. Tiembla la tierra y se oyen ruidos subterráneos.)

PROMETEO. — *Ya no son palabras, sino realidad: la tierra ha temblado. Brama en sus entrañas el eco del trueno. Brilla el ardiente zig-zag del relámpago. Arremolinan el polvo los torbellinos. Salta entrechocándose el huracanado ímpetu de todos los vientos, desencadenando una conmoción de vendavales encontrados. Se han confundido el cielo y el mar. ¡Tal es la violencia de Zeus que contra mí avanza de forma visible, intentando aterrorizarme! ¡Oh Majestad de mi madre! ¡Oh firmamento que haces que vaya girando la luz común a todas las gentes, ya ves qué impiedad estoy padeciendo!*

(Entre truenos y relámpagos desaparecen Prometeo y el Coro.)

ÍNDICE GENERAL